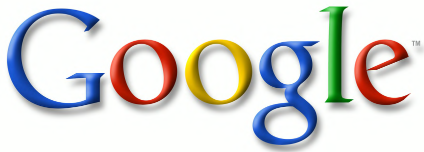




ZdM. 1892, p. 305. 1896, p. 27[illegible]
1898. p. 349. 1900. p. 40.
Cosmopolis. 1896 (3) p. 735 ff. Mézières on Laocoon

Herder (Kürschner ed.) 76 2, III (+ ref.)

Muther's Mod. Painting. I; 121, 129. 433.
Düntzer's Goethe, [illegible] p. 125;
Goethe's H. R. (Ed., Dü., Kü. Ed.) p. VII a

Wagner-Werke IV, p. 5[illegible].

Illustration of Laokoon in their
Library, 7746 [illegible] 14. 4. portie.

Crawford's Ave Roma II, p. 2[illegible]3-4.

Archaeological Journal (4271. E. 24.)
Vol. 24, p. 45 ff. (Laokoon on old gems)

Hettner I; 55[illegible] - 5[illegible].

Das Museum (Spemann [illegible]
v. Stradonitz on Laokoon, [illegible]

[illegible]

MLN Pub. Dec. 1906 (XXI.4) p. 920.
(W. G. Howard on Goethe's Laokoon)

Same. Dec. 1907 (XXII.4) p. 608
(Howard on Burke as a forerunner of Lessing)

Cf. Goethe (Weimar ed.) 48; 235
and 47; 97 ("Über Laokoon, 1797).

Sin. Life. p. 491,

Pater's Renaissance: pp. 229 ie



H. S. White.

Ithaca, April 12 : 1880.

From the Publishers

— Otto 48, p. 235.

Brunn Denkmäler (P.A.4935-1) No. 236. Taf. 420

f. No. 264 Taf. 414. (Dying Alexander)

Jones's Rome (3517.B.65); 129.

H. Brun II 1/83



Childe Harold IV: 161-3.

note Valentini ed. pp. XVI-XVII.

A. Journal XXIV pp. 45, 188 & XXV. p. 281.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]OKOON

[illegible]

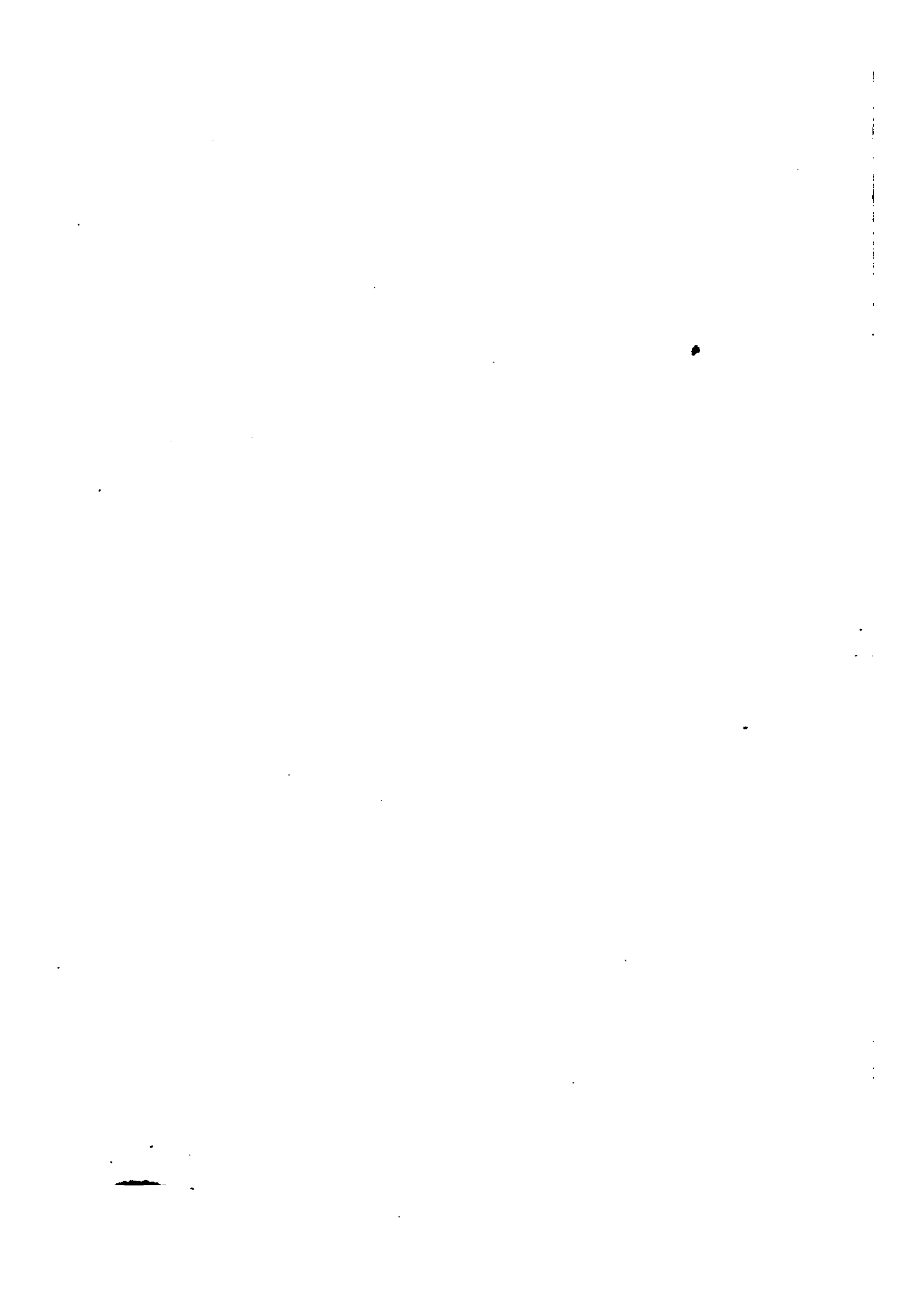
A. HAMANN, PHIL. D[illegible]

[illegible]

Oxford

AT THE CLARENDON PRESS

[illegible]



Clarendon Press Series

GERMAN CLASSICS

LESSING'S

LAOKOON

EDITED

WITH ENGLISH NOTES, ETC.

BY

A. HAMANN, PHIL. DOC., M.A.

TAYLORIAN TEACHER OF GERMAN IN THE UNIVERSITY OF OXFORD

Oxford

AT THE CLARENDON PRESS

M DCCC LXXVIII

London

MACMILLAN AND CO.



PUBLISHERS TO THE UNIVERSITY OF

Oxford

PREFACE.

The growing interest taken in Lessing by the students of German literature in England, which has called forth two biographies of the great critic in the course of one year, encourages me to come before the public with an annotated edition of the Laokoon.

Few books stand more in need of explanatory notes, and few, I venture to add, deserve a commentary as much as this standard work on the limits of art and poetry. For although many of the conclusions at which the author arrives may now appear obsolete, the Laokoon abounds with interesting and highly suggestive observations, and forms at the same time an excellent example of that close and convincing reasoning, and of that fascinating style in which Lessing far surpasses all his countrymen;—preferences which fully explain the partiality the greatest authors of Germany and of England have had for this little book.

The importance of the work is attested by the literature which has sprung from it; a list of the books and essays written on the Laokoon would fill three pages of close print. The works which I have chiefly consulted are Danzel's Biography of Lessing, continued by Guhrauer,—the fountain head from which all the other biographers have drawn; Professor Blümner's excellent annotated edition of the Laokoon; the almost faultless translation by E. C. Beasley;

the notes attached to Sir R. Phillimore's translation; and Overbeck's History of Ancient Art.

English readers will, I hope, thank me for having discarded in this edition the barbarous letters to which Germany still clings with misguided patriotism, as if they were essentially German instead of being the idle invention of monkish caprice once common to the whole west of Europe. I was encouraged in taking this step by the example of Professor Blümner, whose text I have chosen for this edition of the Laokoon.

I have abstained from giving a biographical sketch of the author, as Dr. C. A. Buchheim has done full justice to the subject in his edition of Lessing's Minna von Barnhelm which has appeared in the Clarendon Press series of German Classics, and to which I refer the student.

ALBERT HAMANN.

TAYLOR INSTITUTION,
Oxford, *May* 1878.

C[illegible] Winckelmann;
[illegible] v. Stein's Aesthetik, p. 370. [7321.A.21.
cf. p. 194.

INTRODUCTION.

I.

ORIGIN OF LESSING'S LAOKOON.

THERE are certain sayings which, by uniting much that is true with much that is false, impose even upon thinking men, and, being clothed in a happy form that recommends itself to memory, are handed down from generation to generation as axioms requiring no proof. Such sayings may become the foundation of a vast fabric of false reasoning, strong enough to last through centuries, and may produce great confusion in the minds of men: until at last some one comes who discovers the original fallacy and boldly destroys the whole building reared upon it.

Such a saying was that of Simonides that Poetry was a speaking Picture and Painting a dumb Poem. It doubtless contained much that was true, and the author of this clever antithesis knew very well that it would receive modification in practice from the right feeling of the artist; for, as Lessing says, it was the privilege of the Greeks in nothing to do too much or too little. But as it recommended itself by its antithetical form and apparent depth of meaning, it soon came to be considered and to be repeated as a verdict from which there was no appeal. Thus the boundary lines which separate the arts were obliterated, and frequent inroads were made by one

art into the domain of the other, inroads in which the aggressor lost exactly in proportion to his apparent gains over the other.

This confusion was sure to increase in modern times among nations that lacked the happy instinct of the ancients in never deviating from the right path that led to the beautiful. During the early part of the Middle Ages architecture, painting, and sculpture represented the whole intellectual life of the people; no wonder then that these arts endeavoured to express feelings and ideas that lay beyond their scope, and thus admitted didactic and allegorical elements on a large scale. And at a later time, as painting was still regarded as the higher art, poetry deigned to borrow of it, and the poets endeavoured as it were in rivalry to paint in their poems.

The criticism of the eighteenth century sanctioned this practice instead of demonstrating the true relation of the arts. In *Italy*, e.g. *Luigi Dolce* (in his Dialogo della Pittura, intitolato L'Aretino, Firenze, 1735) applies all the characteristics of Painting to Poetry. It is an axiom with him that the good poet must be a good painter. He refers to the description of the beauty of Alcina in the Orlando Furioso, in order to show the extraordinary power of painting possessed by Ariosto, a power which displays itself in the three essential points of the art: contour, proportion, and colouring. Dolce introduces this supposed dependence of Poetry on Painting even into the history of art, and asserts that Virgil had the statue of Laokoon before him when he composed the famous episode on the death of the priest of Apollo.

If we turn to *England* we find that this dependence of poetry on art is the leading idea in Joseph Spence's Polymetis (London, 1747), a book of great learning devoted to the one object of explaining the poets of Greece and Rome through the relics of ancient art. Even so keen a critic as *Addison* had fallen into the same mistake in his 'Dialogues on the Usefulness of Ancient Medals, especially in Relation to the Latin and Greek Poets,' 1702; and the same confusion prevailed in the 'Commentaries on the poetry of Horace,' by *Hurd*, who attempted to explain many passages in the Latin poet by

adducing works of art on similar subjects; and in *Daniel Webb's* 'Dialogues on Painting,' where poetry is represented as a union of music and painting. To Webb Shakespeare is but a second Titian, and colouring is to be the chief aim of poetry.

But it was *a Frenchman*, *Count Caylus*, who endeavoured to give to this theory a practical application to contemporary art. If poetry and painting coincided, or if painting had even a wider range than poetry, it was naturally the highest criterion of the excellence of a poem, whether the situation described in it would form a good picture. Where, then, should the artist in search of a subject for his brush or his chisel turn, if not to some famous poem? And whilst he would seek in vain for such a subject in Milton, he would find hundreds in Homer. Let artists, therefore, study Homer. This is the argument of Caylus' book: 'Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile,' Paris, 1757,—a book which had the great merit of directing the attention of artists, who had hitherto derived their inspiration chiefly from Ovid, to Homer. But in this confusion of the arts poetry naturally lost exactly as much as painting gained.

Far more just and enlightened had been the predecessor of Caylus in the field of art criticism in France, the *Abbé Dubos*, in his 'Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,' Paris, 1719; indeed, it cannot be denied that Lessing was under a deep obligation to this Frenchman. Dubos warns the painter against indulging in the allegory which had been carried to excess by Rubens and his school, maintaining that a picture must not give us a riddle to solve. He shows the superiority of poetry over painting in the representation of the sublime, inasmuch as painting can only represent an action of a moment's duration; —an argument to which Lessing gives a much wider application. But in spite of these just observations Dubos cannot divest himself of the traditional belief in the equality and homogeneous nature of poetry and painting; as we may perceive from the motto of his book: 'Ut Pictura Poësis.'

Among the *German* critics Christian Ludwig *Hagedorn* erred on the same side. His book 'Betrachtungen über die Malerei,

1762, contains some excellent observations on the mutual relation of art and poetry; he anticipates Lessing in warning us against the representation of ugliness in painting, and in holding up the Greeks as the best masters in painting and poetry.

But the idea that underlies his reasoning is the assumption of the identical character of the two arts, in which he goes so far that he even compares the various *kinds* of poetry with those of painting.

The writers mentioned hitherto had devoted themselves almost exclusively to uphold the interests and the cause of painting. But the contemporaneous poets and writers on poetry arrived at the same conclusions. A passion for painting in poetry became the characteristic tendency of the age. This was due chiefly to the influence of *English literature*, and, though wrong in itself, it represented a progress in German poetry. Nothing, indeed, could be more dreary and insipid than the poetry of the German authors of the seventeenth century; dry, colourless common-sense or inflated and unnatural pathos were the leading features of that rhyming prose; deep and true feeling and real poetical inspiration appear only in the hymns of the Lutheran church. It was the acquaintance with contemporary English literature, with Pope and with *Thomson*, whose *Seasons* translated by Brockes enjoyed an extraordinary popularity in Germany, that opened up to the German poets of the eighteenth century a rich mine of poetical ideas, and revealed to them the poetical beauty of the world of the senses.

Haller, Kleist, Klopstock, who were poets in the full sense of the word, owe some of their best inspirations to the enthusiastic study of English literature. And it was there that they also imbibed that love of painting in verse which characterised the poetry of Thomson and his contemporaries.

But it was among the German-speaking Swiss that description in poetry was raised to the dignity of a theory. The representatives of the Swiss school of German poetry, *Bodmer* and *Breitinger*, who, in their literary feud against Gottsched of Leipsic, had done good work in denying the infallibility of

French models, and in asserting the superior right of the imagination in poetical composition, had laid down as a fundamental law that poetry ought to be a kind of painting in words, so that whatever was true of painting must be true of poetry also. The first work of these Swiss critics on the principles of poetry reveals the tendency of this doctrine in the title itself; it is: 'The Discourses of the Painters' (1721–23). *Haller's* descriptive poem on the *Alps*, *Kleist's Frühling*, and the numerous descriptive passages in *Klopstock's Messias*, confirmed the triumph of this theory.

But the Swiss critics could not hide from themselves the weakness and sterility of their doctrine. Hence they contended that the wonderful and the moral ought to be admitted as essential elements into poetry, and that these were found united in Aesop's Fables, which were indeed marvellous in their incidents and moral in their tendency. The fable, then, was according to this strange reasoning the ideal of poetry, and for several years it held so high a rank in the estimation of the public that some of the most gifted poets of the time wrote fables in great numbers,—until at last Lessing denounced this doctrine in his splendid Treatise on the Fable (1759), in which he renewed the verdict of Aristotle, who refused the name of poetry to this kind of composition. This was the first occasion on which Lessing took up an independent position as a critic, opposed alike to the two great schools of the day,—the Leipsic school of Gottsched with their watchword common sense and the French model, and the Zurich school of Bodmer and Breitinger with their love of description and of painting.

Whilst poetry was thus drifting more and more into a helpless dependence on painting, and poets and critics vied with each other in ignoring the gigantic powers and just claims of their Muse, Art put forth her greatest champion who seemed strong enough to chain Poetry for ever to the triumphal car of his mistress.

In the middle of last century the affectation and artificiality in the arts which we describe by the word 'rococo' reigned supreme; nature was considered rude and vulgar; her voice was

as little heard in the arts as at court and in society. Cold mannerism, effeminacy, coquettish vanity appear in the style of the buildings, the statues, the pictures, the gardens, the furniture of the period, as in the costumes of both sexes and in the forms of social intercourse. Out of this degeneracy Joachim *Winckelmann* led the arts back to their fountain head, to the refreshing spring of beauty which eternally flows down to us from Greek art. He is the father of the history and philosophy of art. No one before him had attempted to sift the countless data of ancient art and so arrange them in order upon a sound principle. He regulated epochs, discriminated styles and masters, and brought light and order where, before him, there had been darkness and confusion.

The son of a poor cobbler of Stendal, the decayed capital of the 'Alt Mark,'—one of the dreariest parts of the North German plain,—this extraordinary man forced his way with indomitable energy through all difficulties, until he became the friend and favourite of princes, cardinals, and popes, and the legislator in the wide domain of Art and Antiquities. From his earliest age there burned in him a powerful love of ancient art and a passionate longing to see those masterpieces of Greek sculpture the beauty and true character of which he strove to realise in the copies and engravings he studied at Dresden. And even there, in the true home of the 'Rococo,' he felt deeply disgusted with the prevailing taste of the period; with the contortions, the triviality, and the affectation of the Bernini school. There he wrote his treatise on 'The Imitation of the Ancients in Painting and Statuary' (1756), in which he proclaimed the new and fruitful idea, that there is only one perfect art, the art of ancient Greece, and that modern art must become penetrated with its spirit in order to arrive at perfection. There alone is nature, but it is an idealised nature, more beautiful than nature itself. Noble simplicity and quiet grandeur are the characteristics of this art; beauty is its aim and purpose, an ideal beauty of which natural beauty is only an element. This beauty reveals itself in the human form, which alone admits of this idealisation and is the only worthy subject of art.

All that is not beautiful in the ancient sense (i. e. whatever does not bear the expression of noble simplicity and quiet grandeur), ought to be excluded from this art. The Greek artist maintained this character even in the representation of extreme bodily pain; 'as the depths of the sea always remain calm, however much the surface may be raging, so the expression in the figures of the Greeks, under every form of passion, shows a great and self-collected soul. This spirit is portrayed in the countenance of Laokoon.'

Whilst Winckelmann thus taught a true appreciation of ancient art and revealed its eternal and unapproachable perfection, he exposed contemporary art in all its degradation. In his enthusiastic descriptions of ancient statues Greek sculpture rose again before the wondering eyes of his contemporaries in all its grandeur; a new love of ancient art spread, and the result was the second renaissance of ancient art in the works of Flaxman and Thorwaldsen.

But while he did so much for plastic art, he committed a double mistake. On the one hand he applied the laws of sculpture to all imitative art; in fact he entirely ignored the difference which exists in art between the plastic and the pictorial point of view; and on the other hand, he believed together with almost all contemporary critics, that the range of plastic or pictorial imitation was as wide as that of poetry. He said: 'It does not seem contradictory that painting should have as wide boundaries as poetry and that, consequently, it should be possible for the painter to follow the poet everywhere.' We see that he shows himself here a disciple of the Swiss school of Bodmer and Breitinger. And his treatise on Allegory, written at Rome 1766, opens with the no less famous than equivocal words of Simonides mentioned above.

Lessing whilst sharing with Winckelmann the first of these two errors exposes the second in his Laokoon, 1766. The very title of this treatise 'On the Limits of Painting and Poetry,' seems to have been prompted by the allusion of Winckelmann to the boundaries of the two arts.

The passionate enthusiasm of Winckelmann and his followers

for plastic art was to find its counterpoise in Lessing's Laokoon. The similarity of the two arts, Painting and Poetry, had been frequently discussed, as we have seen, to the detriment of the latter. Lessing reversed the medal and inquired into their inherent dissimilarity; and this inquiry re-established poetry in her proper rights. Winckelmann had proclaimed that sculpture was the ideal art, and the great public had been fairly carried away by his rhapsodies, and accepted this new gospel. Lessing enters the lists as the champion of poetry. He proved that each of the arts rested on laws peculiar to itself, laws which often compelled the one to proceed in a manner different from the others. And in tracing the border line between plastic art and poetry, he showed how much wider was the domain of the latter. It was in fact the principal object of the Laokoon to establish the supremacy of Poetry over all the other arts.

II.

VIRGIL'S NARRATIVE AND THE STATUE OF LAOKOON.

Despairing of taking Troy by force the Greeks have recourse to a stratagem. They raise the siege and pretend to set sail for Greece, but wait in ambush screened by the island of Tenedos. They have left a huge wooden horse behind, in the interior of which they have concealed their bravest heroes. The Trojans, on their side, released from long confinement, pour rejoicing into the plain; suddenly they perceive the horse and assemble around it in doubt and uncertainty. At this moment Laokoon, the priest of Apollo, hastens to the spot in order to warn them against the monster. In his eagerness he thrusts his spear into the side of the horse and a hollow sound is heard like the clank of clashing arms, and the stratagem of the Greeks is on the point of being discovered. Meanwhile Sinon, a crafty Greek, who pretends to have been maltreated

by his countrymen, is brought before the king, whom he persuades through a tissue of lies, that the horse is an offering made to Pallas Athena and that its possession would bring luck to the Trojans. These begin to lend a ready ear to his tale, when on a sudden a strange portent occurs which, apparently sent by the gods, confirms their belief in Sinon's words.

Two monstrous serpents are seen to roll in huge windings over the waves of the sea, they win the shore, and dart upon the two sons of Laokoon who is just preparing to perform a sacrifice to Apollo. He hurries to the assistance of his children, but they have expired before he can save them, and, in a moment, he is himself enveloped in the coils of the serpents and dies under their bites, uttering horrible shrieks in his agony. This portent appears to the Trojans a divine punishment of Laokoon's sacrilegious attack on the horse consecrated to the goddess. They pull down part of the wall of the town to drag it into their city, and Ilion falls that very night.

In this narrative, as we read it in Virgil's Aeneid,—where the godhead makes itself the accomplice of the deception practised by the Greeks, and destroys a patriot at the moment when he might have saved his country, we miss that moral element without which the representation of the scene in art suggests only painful feelings. We know, however, that Sophocles wrote a drama on the same subject. It is lost, alas! but the mere fact that it was written, induces us to assume that there must have been another tradition of the same story in which the moral element was not wanting. And this assumption is confirmed by some remarks we find in several Roman authors. This other tradition completely ignores the connection between Laokoon's attack on the horse and his death; on the other hand, it represents his death as the punishment of a sacrilegious crime to which the sons killed by the serpents owed their existence. The never failing vengeance of the God, though long delayed, fell at last on his guilty priest, destroying both himself and the fruit of his criminal lust.

That the death of Laokoon had been represented by ancient

artists in a work of extraordinary beauty had always been known from a passage in Pliny, in which this author, enumerating statues that had been the result of the combined efforts of several artists, mentions as the work of three sculptors a group in the palace of Titus representing the agony of Laokoon and his sons, a group which he, with his usual uncritical enthusiasm, describes as the highest perfection of art. For many centuries this masterpiece seemed to be irretrievably lost, swallowed up in the universal wreck of all the beauty and glory of antiquity.

After a long night the new dawn came at last; ancient art rose from its tomb, and the great artists of the renaissance, inspired by the contemplation of the ancient masterpieces, soon rivalled their models. The walls of the Vatican glowed with the frescoes of Raphael, the Titanic Moses of Michael Angelo looked down in ineffable majesty, and the dome of St. Peter's rose high above the cupola of the Pantheon. At that time, when everywhere the tombs gave up their mighty dead, when the Apollo Belvidere and the Borghese gladiator were found in Porto d'Anzio, and the famous Farnesian Bull in the Thermae of Caracalla, the long lost statue of Laokoon was at last recovered. It was found in 1506 exactly on the spot where Pliny had seen it, in the so called 'Sette Sale' which had once formed part of the palace of the emperor Titus. It was Felix de Fredis who discovered it when digging in his vineyard, which now belongs to the gardens of St. Pietro in Vinculis. Pope Julius II rewarded him by assigning to him the tolls raised at the Porta Celimontana (amounting to 600 ducats a year); and in the church of Santa Maria in Araceli we still see his tombstone with an inscription announcing that Felix de Fredis has won immortal fame by discovering the divine statue of Laokoon.

The group was welcomed with the greatest enthusiasm, which still breathes in the beautiful poem of Cardinal Sadoleto, quoted in full by Lessing (vide the English translation, p. 238), and Michael Angelo himself undertook to restore the right arm of the father which was broken off. It is to be regretted that he

did not carry out his intention, since we know from a sketch still extant that he had justly concluded that the right arm of the father was originally raised to the head, so that the hand actually touched the back of it,—an attitude much more conformable to the state of exhaustion visible in the whole statue than the restoration of Montorsoli which we now see before us, and which represents Laokoon as still possessed of sufficient strength to raise with his right arm the heavy coil of the huge serpent high over his head. The statue thus recovered and restored was transferred to the Cortile di Belvedere, an octagonal court in the Vatican, built by Bramante. The French carried it to Paris in 1796, but it was restored to Rome in 1815, where it now stands in its old place together with some of the most beautiful statues of antiquity.

Let us now examine the group for a moment. What the narrative of the poet brought gradually before our imagination, stands here suddenly, in one great and eventful moment in its totality before us and well nigh overpowers us. In one and the same moment the serpents envelop the limbs of Laokoon and of his sons, and dig their poisonous teeth into the sides of the father and of the younger son; in one and the same moment this son faints away, his muscles relax, he expires; the father writhes in wild pain and unspeakable anguish; the elder son looks up to his father in pity and dismay and begins his useless struggle with the monster that has already begun to surround him with its coils and needs only dart its head aside to kill him too with its deadly bite. Thus the tragic event is brought before us at the same moment in three distinct stages; the son on the left does not suffer as yet; the son on the right has ceased to suffer; the father, placed in their midst, is actually passing through an agony of pain;—and owing to this wise arrangement of the group the eye of the beholder is riveted on Laokoon himself, on whom our whole interest is concentrated. Attacked by the serpent on his left side he sinks down on the altar of the god, his whole body is violently thrown to the right from the pain he feels in his left side, his muscles swell, he draws in his breath, his abdomen contracts, involuntarily he raises his head upwards

to cast an agonised glance up to heaven, his features are convulsed with intense pain, his lips part—not wide enough, Winckelmann says, for that cry of anguish which he utters in the Aeneid, only wide enough to let a suppressed groan pass;—for 'the expression in the figures of the Greeks, under every form of passion, shows a great and self-collected soul.'

From this assertion of Winckelmann, that the priest of Apollo does not scream in the statue, Lessing sets out in his Laokoon. He does not indeed contest that assertion itself,—as many modern critics have done, and justly perhaps,—but he ascribes to the fact a very different reason. But it is time now to approach the treatise itself.

III.

ANALYSIS OF LESSING'S LAOKOON.

Winckelmann had compared the group of Laokoon with Sophocles' Philoctetes and with Virgil's description of the death of Laokoon. He had blamed Virgil for allowing the priest to scream, and had likened the mute pain visible in the statue to the suppressed groans of Philoctetes. Lessing showed plainly that the latter filled the stage with loud cries and wailings, and justified Virgil's representation of the death of Laokoon. It is unnatural, he argues, to suppress the utterance of bodily pain; it is the characteristic of an artificial state of feeling. Nature is, in his idea, the spontaneous expression of pure humanity, such as it is exhibited in the ideals of Greek art and poetry,—of course within the limits of beauty. The modern French stage with French refinement and artificiality suppressed the voice of nature, just as the Roman actor, following the example of the gladiator, would not utter a groan. The French and the Roman tragedies claim cold admiration, but the true pathetic element is pity roused in the hearts of the spectators when seeing human nature reveal itself without restraint. For this reason Virgil deserves praise and not censure for allowing human nature to burst forth freely when Laokoon beholds his two children enveloped in the deadly folds of the serpents.

Winckelmann overlooked the essential difference between Sculpture and Poetry. Both the poet and the artist were right in the way in which they represented this subject; both followed the principles of their respective arts. The sculptor did not, as Winckelmann maintained, aim at expressing a higher moral character in making his Laokoon suppress the cry of agony; he only obeyed the highest law of ancient art,—the law of *Beauty*. Intent on producing a *beautiful* work, the ancient artist when obliged to represent what was hideous, constrained, or disfigured in nature, endeavoured to tone it down and subdue it so that it still admitted of a certain degree of beauty. Obeying this artistic instinct and general custom the authors of the group, who had to represent human suffering in its most acute form, were compelled to subdue this pain so far that its expression still remained beautiful.

Here Lessing draws for the first time the line of demarcation between Poetry and Painting in regard to the categories of time and space. The artist is bound to the moment, the poet is under no such restriction. The artist represents coexistence in space, the poet succession in time. Now if the artist has only one moment to tell his tale, it is paramount for him to choose the most fruitful moment, which is most pregnant of suggestions. But that moment alone is fruitful that allows free play to the imagination. The highest and extreme point of an action is least adapted for representation in art, as it leaves no room for the imagination which cannot soar beyond it. The truth of this observation is borne out by the masterpieces of Greek art, in which the action is represented before it has reached its climax.

Very different is it with Poetry. As this is not bound to the moment to tell its tale, it can assign a proper place also to what is constrained, hideous, disfigured, because it can be so well prepared in the antecedent narrative or so toned down in the continuation of the story that it ceases to impress us singly and by itself, and may even have a most powerful effect in the context of the whole poem.

Thus then there can be no doubt that the poet has a much

wider scope than the plastic artist. Virgil could represent his Laokoon dressed in his priestly robe, for a dress hides nothing from our imagination, which sees through it as through a transparent veil the body in its agony. The sculptors could not even leave him the fillet of his sacerdotal office, as it would have hidden the forehead, the seat of expression.

From this Lessing infers that even the most perfect description of the poet may not in all its features be reproduced by the artist, whilst the poet on the contrary may imitate every trait which the artist has chosen to express his idea. Consequently, if the question arises, whether Virgil had the group of Laokoon before his eyes, or if the sculptors knew the famous episode of the Aeneid, Lessing would pronounce for the latter probability, since we find not the slightest trace of imitation in Virgil's lines, and yet Sadolet's poem on the newly discovered group, describing it in every feature, produces a powerful and harmonious effect.

With this reasoning Lessing condemns the argument of Count Caylus, who invited the artists of his time to imitate on canvas or in marble Homer's magnificent descriptions of a wonderful variety of scenes, and at the same time the endeavour of Addison and of Spence to use ancient pictures and statues as commentaries to explain and to illustrate passages in the ancient writers, without taking into account the essential difference of the two arts and the infinitely wider scope that must be allowed to poetry.

Following up this line of argument Lessing proves that the use of allegorical symbols, necessary as it is in plastic art, indicates at the same time the deficiency of that art. Far from being an honour, a distinction, it is the sign of weakness, a makeshift which the poet does not require in order to express his thoughts. If he uses allegory, he proves himself incapable of the real task of poetry; he lends masks to the children of his fancy, because he does not understand the art of representing them in their actions. Thus allegorical poetry, which enjoyed at Lessing's time the greatest honour and popularity, was revealed in its poverty and barrenness. And now Lessing

draws nearer to his goal, viz. to demonstrate the higher position of poetry in comparison with art.

Poetry alone satisfies our desire to understand a work of art without a commentary, to interpret it out of itself. Poetry alone may venture to treat of subjects unknown to us, an advantage the artist must renounce, otherwise he would give us riddles to solve. Contented with *execution* he must abandon *invention*. How much more fortunate is the poet, who can conjure the whole visible and invisible world to appear in his poem!—[An idea so beautifully expressed by Schiller in his 'Huldigung der Kunste,' where he makes Poetry say:—

'Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
  Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermesslich Reich ist der Gedanke,
  Und mein geflügelt Werkzeug is das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
  Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muss mir entschleiert und entsiegelt werden,
  Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft;
Doch schönres find' ich nichts, wie lang ich wähle,
Als in der schönen Form—die schöne Seele.']

And now Lessing brings forward his important definition of the relation of art and poetry to the visible world.

We saw that painting must renounce time, for the picture is bound to the moment. It cannot therefore represent progressive actions; it must rest satisfied with coexisting actions, or rather with bodies which represent actions by their respective position. Action, i.e. a succession of motions directed to a definite aim, can, therefore, in art only be expressed by intimation through bodies.

Poetry, on the other hand, whose characteristic symbols are articulated sounds, whose proper domain is time, cannot describe bodies except by intimation through actions.

Bodies with their visible qualities are, thus, the subjects of painting; actions in their progress through time are the subjects of poetry.

Painting, bound to the moment as it is, must choose that

which is most pregnant, i.e. that which indicates most clearly what preceded and what is to follow.

Poetry, in its progressive imitation, describes bodies by tracing the share they have in actions, not by a minute enumeration of their parts and qualities. From this argument Lessing recommends economy in the use of descriptive epithets and in word painting in general.

How then does Poetry describe? It makes use of an artifice by which it changes coexistence in space into succession of time. Whatever Homer describes,—the chariot of Hera, the ship of Odysseus, the bow of Pandarus, the royal dress of Agamemnon,—he does not bring before us as a finished picture, but represents it in its growth, in the process of preparation, in connection with vivid, rapid action. The chariot is put together piece by piece,—the ropes are loosened which held the ship to the shore, the sails are spread, the wind fills them, the sea roars, and plays around the prow as it cuts the waves,—Agamemnon rises from his couch and puts on his garments one by one, and now he is ready dressed and leaves the tent. In his hand he bears his sceptre, the symbol of power. We learn how Hephaestos wrought it, how Zeus wielded it, how it descended from the gods to the royal house of Pelops, how one mighty prince left it to another to sway a wide kingdom. But the best illustration of Homer's 'grand manner,' as Lessing terms it, is his description of the shield of Achilles, and here we see at the same time how infinitely superior Homer is to Virgil. How tedious is the latter's description of the shield of Aeneas, with the ever-repeated: 'Here you see,' 'Near it you behold.' In Homer we watch the divine artificer at his work; we see the great work growing under our eyes; scene after scene starts into life. Virgil toils in vain to bring before us vividly coexistent images; he only wearies us without attaining his object; Homer makes us take part in action; we move rapidly along, and as we move scene after scene opens before our eyes.

Thus Lessing condemned description in poetry, and assigned to it action as its proper domain. This verdict applies with the greatest force to the attempt of some poets to describe

beauty. The representation of beauty is the province of art. When we see a poet endeavouring to rival the painter or the sculptor in the representation of beauty in man or in nature, we feel as though we watched some one rolling stones up a steep eminence for the construction of some splendid monument on the top of it, which stones no sooner reach the summit than they roll down of themselves on the other side. Examples of such failures readily offer themselves. Take Haller's description of an Alpine flower, take Ariosto's famous description of the beautiful Alcina. We hear in every word the labouring poet, but we are far from having a vivid idea of the object described. The picture of a flower by the hand of a Dutch artist surpasses infinitely the most elaborate description the best poet can make of it. But why is this so? Because Poetry, whose tools are sounds, whose sphere is *time*, places before our inner sight one quality of the object described after the other in succession, but does not give us the power of realising in one vivid impression when arrived at the end of the poet's description the object with all its qualities. Coexistence in space, represented in the various qualities of the object, comes here into collision with consecutiveness in time, which is represented in the consecutive elements of speech. The dismembering of the whole object into its parts is an easy task for speech, but the gathering of these parts into a whole is a difficult, nay an impossible task for the imagination.

A remarkable difference appears here between the prose writer and the poet. The former only wishes to be clear and intelligible, he speaks to the understanding alone, his object is to make us fully acquainted with the component parts of the thing represented. How could he attain this object without entering into a minute description of its parts? The botanist who describes a flower in order to classify it, must inevitably be minute. But the poet aims at producing in the reader complete illusion; he wants him to imagine that he feels the real impressions which the object represented would make on his senses; and this, as we saw, the poet cannot achieve by description.

But if Poetry is incapable of representing beauty in animate or inanimate bodies, does it not lose one of the most powerful charms of art? But why—Lessing asks in return—should Poetry walk on the path reserved to Art, when it has a road of its own, where Art cannot follow? If Poetry cannot describe corporeal beauty itself, it can impress the imagination powerfully by representing the effect of beauty produced on the beholder. Homer never describes the figure of Helen, the lineaments of her face, the form and colour of her eyes, the delicate hues of her complexion; but he tells us how even the old men of Troy, at the sight of her, shake off the insensibility of old age, forget the misery she has brought on their race, and are moved with wonder and delight. Another device of the poet, who remembers that action is his province, not coexistence in space, is to let a beautiful person *move* before our eyes; by representing beauty in motion he changes it into *grace*. This idea of grace was fully developed by Schiller in his splendid essay on 'Anmuth und Würde.'

Having thus vindicated to the poet the representation of beauty in its effects or as grace Lessing proceeds to enlarge the boundaries of the poet's kingdom. The infinite range of existence in all its forms, with all its contrasts and extremes lies open to him; not only the good and the beautiful, but also the hideous, nay the horrible.

In this respect poetry is far superior to plastic or pictorial art, which must not presume to represent either of these. And why should it not? Because representing coexistence in space, as it does, it would bring the hideous and the horrible before us in their full extent at one and the same moment, and these would affect us hardly less than their reality itself. Poetry on the other hand, representing succession in time, brings the hideous or the horrible *gradually* before us, and the same incapacity of our imagination to gather up all the successive traits of a description into one comprehensive whole of coexistent parts,—this incapacity which stands in the way of success in the description of beauty,—admits the elements of ugliness and of terror into the poetical narration. They are not felt with the

power of reality, and as they will appear interwoven with the context of the whole poem, the poet has it in his power to blunt their edge by the introduction of pleasing associations in the course of the narrative.

The contrast thus produced may enhance the effect of the beautiful traits as a disharmony dissolving into harmony will make the latter more welcome to our ear. Ugliness may produce ridicule, and the ridiculous serves the epic poet as a relief for his sublime and tragic scenes. This will account for Homer's introducing the character of Thersites into his poem. When the fire and tumult of action has become too powerful, Thersites appears and the strain on our minds is relaxed. Lessing might have used the same argument to justify the introduction of comical characters and scenes in Shakespeare's most tragical plays, but as he draws all the illustrations of his arguments from Homer, he leaves the drama for the moment entirely out of sight. In regard to the hideous he adds that unless it is allied to harmlessness, it does not produce ridicule but terror,—as we see in the character of Richard III.

There is no room for the ugly in painting or sculpture. As an imitative skill these arts are able to reproduce the hideous, but as fine arts they refuse to represent it; nor do they use it, as poetry does, as an ingredient to produce the feelings of ridicule or of terror. The same may be said even with greater emphasis, of the disgusting or loathsome. This cannot, it is true, become a subject of poetry by itself, but it may be used —sparingly of course—either to increase the ridiculous or to intensify the horrible. Think of Homer's description of Hector covered with dust, sweat, and blood, and dragged round the walls of Troy by his exulting foe. Think of Dante's Ugolino starved to death in the Torre del Fame and gnawing the head of his tormentor in Hell. This is possible and may be highly effective in poetry; but in painting, where all the parts of the work in their coexistence are brought before the eye of the spectator at one and the same moment and impress the mind almost with the terrible power of the actual scene, the loathsome is absolutely inadmissible. [What would Lessing have

said of Doré's illustrations of the Inferno or of his famous picture of the Brazen Serpent?] It is true that when dealing with subjects taken from the Holy Scriptures, even great masters have introduced loathsome traits, but this must be regarded as an aberration of genius; for true religion ought always to lead us back to the beautiful.

With this argument ends the treatise on the limits of poetry and painting. The last chapters are devoted to some critical remarks on a few moot points in the history of art mentioned by Winckelmann in his History of Ancient Art, which had appeared whilst Lessing was writing his Laokoon. Of these remarks we need only mention those which refer to the question of the age of the statue of Laokoon; but as modern research has pronounced itself against Lessing in this matter, we shall speak of it in the following chapter, in which we shall venture to make a few critical observations on Lessing's treatise.

IV.

SOME CRITICAL OBSERVATIONS ON LESSING'S LAOKOON, AND CONCLUSION.

Overpowered by the excellency of the work Winckelmann had ascribed the statue of Laokoon to the age of Alexander the Great when, as he judged, art had reached its highest perfection. Lessing, who interpreted the famous passage in which Pliny speaks of the Laokoon, as if the latter had represented the statue, then in the palace of Titus, as the work of contemporary artists employed by the emperor, ventures to suggest that the group may have been the happy fruit of that rivalry of artists striving to produce masterpieces of the highest perfection which sprang up in Rome under the fostering care and munificent patronage of the first emperors,—a conjecture which would leave open the possibility that the artists were inspired by Virgil's renowned episode on the same subject.

This hypothesis, however, is open to grave objections. Pass-

ing entirely over Lessing's interpretation of Pliny's text, which has given occasion to many hot disputes among philologians, we shall restrict ourselves to the mention of those inner reasons which seem to refute it.

A glance at the sculptures produced in imperial Rome teaches us that, in spite of the wonderful technical finish common to them, there is one important feature they lack—originality. It would be marvellous, indeed, if it were otherwise. Rome had become the vast museum to which the countless masterpieces of Greek art of the best time had been transferred, and here they were highly appreciated and duly admired. No wonder that in the presence of so many statues of acknowledged pre-eminence no living artist ventured to strike out a new path, but was satisfied with imitating, to the best of his ability, the great models he saw everywhere around him. How then could a work which is almost unique in its character owe its existence to a period of imitation? It would have stood absolutely alone in its time, for it is impossible to discover any statue of that epoch which would form a connecting link between the Laokoon and the works of art of the time of the first emperors.

And original, nay almost unique this statue is both in its subject and in its composition, so much so that in the whole range of ancient art there exists only one analogy,—the group of the Farnesian Bull, the work of Apollonius and Tauriscus of Tralles in Caria, representatives of the Rhodian school of art; from Rhodes, Pliny tells us, it was brought to Rome. And now we know for certain that the three authors of the Laokoon, Agesander, Polydorus, and Athenodorus, were also from Rhodes, and we know too that Rhodian art flourished between 300 and 30 B.C., but that not a single Rhodian artist or work of Rhodian art is mentioned after that time. Is it probable, then, that the greatest artists of the island, the authors of the masterpiece of Rhodian art, should have flourished in solitary isolation (and yet three at one and the same time) about a century after their native art had been considered extinct? Is it not more probable that they lived and worked at the time when Rhodian art had reached its highest perfection, a time to which also the Far-

nesian Bull, the only existing counterpart of the Laokoon, undoubtedly owes its existence, viz. the *third* century B.C.? And does not the peculiar character of the Laokoon bear so great a resemblance to that general character of Rhodian art that it strengthens this supposition? A comparison of the three distinct phases through which Greek art has passed in the time of its classical perfection will show this clearly.

In the Phidian marbles of the Parthenon the ethical and ideal element had prevailed over the purely pathetic; in the statues of the second classical period of Greek art, i. e. those of Praxiteles and Scopas, as e. g. in the group of Niobe, the pathetic element had been all powerful, but it had still been in the service of an idea,—as in the case of Niobe the idea of the triumph of divine power over human pride, and at the same time of human grandeur of soul over divine tyranny. In the works of the Rhodian school—the best representative of the development of art under the successors of Alexander the Great—the pathetic element alone survived, detached from any ethical or ideal purpose. And this is the character of the group of Laokoon. The ethical idea which underlay the legend of the priest of Apollo is altogether lost in the group; the pathos of human suffering alone speaks to us in that statue in terrible realism.

If the group dates from that time, an imitation of Virgil by the sculptors is, of course, out of the question. In fact the statue has nothing in common with epic poetry, and nothing at all with the stately Latin poet. On the contrary, it is the faithful reflexion of the glowing pathos of Greek tragedy. Had not the Laokoon of Sophocles been lost, a connection between the Aeneid and the statue of Laokoon would never have occurred to any one. This marble figure, living with the agony it represents, brings vividly before us the pathos of Greek tragedy. UnRoman as it is in character it is not a work of imperial Rome; it is the greatest representative of the third period of classical Grecian art. The divine spark which glows in the works of Phidias is dead; no high ethical or moral idea masters passion and suffering; but human pathos is here in overpowering realism.

After this digression, which does not bear directly on the subject of Lessing's Laokoon, we return to the main question at issue in it—the relation of art and poetry. We declared at the outset that the aim of the author was to re-establish poetry in its proper place. We must not wonder, therefore, that the importance of the book is entirely on the side of poetry. To have demonstrated the peculiar character of poetry with its shortcomings on the one side and its wide range and vast power on the other, to have delivered it from the thraldom of painting and to have established its superiority over art, this is the great work accomplished by Lessing. But this result must not blind us to the weakness of the treatise where it attempts to lay down the law for the artist. In this part of the book the author's want of experience in matters of art, his want of personal acquaintance with the great masterpieces become painfully apparent. He *reasons*, but he does not *see*. He has read all that has been written on art in ancient and in modern times, but his eyes have never feasted on the statues of Greece and Rome, or drunk in the beauty of the pictures of the great Italian masters. Even the group of Laokoon he knew as yet only from an engraving when he wrote the treatise which bears its name. Winckelmann passed his life in the contemplation of the originals themselves, no wonder that he was chiefly impressed with their sublimity. Lessing, knowing only their bare outlines from the engravings that came under his notice, saw in them only the element of beauty, a beauty chiefly of contour and of proportion. Beauty, and beauty alone, was therefore in his eyes the leading feature of ancient art, and ought to be, according to his belief, the aim and end of all art. He went so far as actually to deny to art the power of representing the sublime. The great forms of nature, he said, are too much contracted in the picture to allow their sublimity to appear. We perceive that he understands by the sublime only a strong impression on our imagination produced by great dimensions; he ignores the sublime in expression, the most powerful agent in art, as a glance at the Sistine Madonna might have taught him. The difference between the sublimity of dimension and of

expression was clearly demonstrated by Kant, who distinguished between mechanic and dynamic sublimity in nature. It is the latter which Lessing ignores.

But the fundamental error, which he shares with Winckelmann, is that he speaks of the formative arts as of an undivided whole. It never enters his mind that this realm consists of two distinct provinces with a strictly defined boundary line; that sculpture and painting are indeed not only different in their tools, but essentially different also in their character. To show the difference of painting and poetry, he chooses the name of a piece of statuary for the title of his treatise, and tells us that, whenever he speaks of painting he means sculpture as well. But the fact is that it is sculpture alone and not painting from which he derives his rules on the whole of formative art; nor is it difficult to account for this mistake.

Disgusted with the affectation of contemporary art Winckelmann and his school, with Lessing in their number, had devoted themselves enthusiastically to the study of ancient art, where they sought for the principles of art in general. But owing to the durability of the material, and undoubtedly also to the greater perfection sculpture had attained to in ancient times in comparison with painting, countless masterpieces of sculpture have survived to our own age, but few ancient paintings; very few indeed were known one hundred years ago, before the discoveries made at Pompeii and in Rome itself, and these greatly injured by time. To sculpture, therefore, Winckelmann and Lessing turned. This they had in their thoughts when speaking of ancient art, nay of art itself.

Now the ideal of ancient sculpture is the beauty of nature as it appears in the contour and proportion of the human form, either in its naked perfection or veiled in flowing drapery. Beauty of form, especially as revealed in the human form, consequently became the art principle of Lessing. The plastic ideal of contour—that narrrow line which divides the perfect from the superfluous—has so great an ascendancy over him, that colour seems to him only a hindrance to the full enjoyment of the perfection of form, and he regrets that painting in oil has

ever been discovered. No wonder he did so little justice to painting in general, that if we were to follow him, we should refuse to the landscape and genre painter admittance into the temple of art. Enslaved by that principle of abstract beauty in the material form, the painter sees himself thus limited to the range of sculpture. He must not represent ugliness; and yet the ugly, as a negative element, is as necessary to painting, in order to produce truthful individuality and to add life and reality to abstract ideal beauty of form, as spices are required to make the choicest dish palatable.

We may trace yet another defect in Lessing's theory of art, which may to some extent account for his indifference to expression which we mentioned when speaking of the sublime. Fixing his whole attention on antiquity he failed to do justice to that long interval between the downfall of ancient civilisation and the period of the renaissance—the so-called Middle Ages, which, however, contained so many fruitful germs of modern culture. During that period many reasons contributed to prevent the naked human form from being represented in art; and both for this reason and because art expressing the whole intellectual life of the time, aspired to embody a great variety of ideas, expression naturally became the highest aim of painting and sculpture. In his contempt for the Middle Ages Lessing overlooked the beauty of expression which forms so grand a feature of pre-Raphaelite art, as for instance in the divine pictures of Fra Angelico.

As to his depreciation of landscape painting, we may safely attribute it to the total absence of the *lyrical* element in his nature, which is so striking in all his writings.

Yet, in spite of the narrow and one-sided view he took of art, Lessing established in his Laokoon some fundamental truths even in this sphere. The first of these is that plastic art, representing objects coexisting in space, is bound to the moment, and must not therefore try to compete with poetry in representing action. The second is that allegory, far from being a charm and a distinction eagerly to be sought for, is but a makeshift, springing from bare necessity, and though sometimes indis-

pensable, must, as much as possible, be avoided by the artist. This verdict against allegory, which even Winckelmann had extolled as one of the great beauties of art (in his Treatise on Allegory, 1766), checked, to some extent, the prevailing mania which threatened to turn every picture into a riddle, a mania which alone accounts for the enthusiastic admiration of the contemporary world for the cold allegorical pictures of Raphael Mengs, the intimate friend of Winckelmann, whose style and manner will be well remembered by the visitors of the Villa Albani near Rome.

But, as we said before, it is not on the side of Art but on the side of Poetry that the great results of the Laokoon must be sought for. Lessing was, above all, a poet, and, moreover, a poet who had studied his art in the school of Homer, of Sophocles, and of Shakespeare. It is his lasting merit to have clearly traced the boundary line between poetry and painting, and to have proved that poetry bound to its tools, viz. consecutive sounds in time, is unable to compete with art in representing coexistence in space, that, consequently, description, properly speaking, does not lie within the sphere of poetry. He carried his condemnation of description perhaps too far, but he wished to hit hard, and by doing so bestowed a great benefit on German poetry. The rage for minute description, for shallow and effuse word-painting in dealing with every kind of natural objects, landscapes, etc., which was the leading feature of the German poetry of his time, and which makes the perusal even of the best poets of the middle of last century, Haller, Kleist, Klopstock, a somewhat wearisome task for us—this rage, which alone accounts for the extraordinary and now almost inexplicable enthusiasm for Ossian's dreamy and inflated word-paintings, was repressed, at once and for ever. And not satisfied with showing what Poetry must not attempt, he proved that a much wider range was open to it in the representation of movement and *action*. This part of the Laokoon is indeed the most brilliant and the most important. And here it is that he opens up the true understanding of Homer, and holds him up to his nation as the grand model of poetry. The universal,

enthusiastic, and intelligent study of Homer in Germany, and the immense influence this study has exercised on Germany's greatest poets, dates from the appearance of the Laokoon.

Action became henceforth the watchword of German poetry. The childish and empty lyric poetry of the period also received its death-blow. Movement and action were henceforth to characterise the lyrical effusions of the heart; they were, above all, to be the main features of the drama. The great epoch of German poetry ushered in by Lessing, opens with a movement the very name of which breathes this spirit: it is the period of 'Sturm und Drang,' its master genius is *Goethe*.

The influence of Lessing appears on every page of Goethe's works. This needs no proof in regard to his early dramas—Goetz von Berlichingen, Egmont, etc.; but it is equally true of his lyric poetry. Each one of these exquisitely beautiful poems is a little drama full of movement and action; nay he often chooses the ballad to embody his sentiments. As to his epic poetry, I will take the liberty to cite one example from Hermann and Dorothea, in order to show how wisely he follows the precedent of Homer mentioned in the Laokoon of changing coexistence in space into succession in time, that is to say of translating description into action. He wishes to give us a lively idea of the extent and excellent condition of the property owned by Hermann's father, the worthy landlord of the Golden Lion. This is the way in which he attains his object. Hermann has had a stormy scene with his excellent but testy and self-willed father; he has quietly left the room and the house. His gentle and kind-hearted mother goes after her son to soothe and console him. She leaves the house by the back-door and seeks for him in the spacious outbuildings of the farmyard. He is not there. So she enters the garden and passes through it, and as she goes along she props up a bough heavy with its fruit here, and takes some worms from a luxuriant cabbage there. Not having seen Hermann she issues from the garden by a little porch in the town-wall, crosses the high road and ascends the vineyard which rises gently outside the town; and as she climbs up the stone steps between the rows of the vines with

their clustering grapes she smiles happily in the hope of a rich vintage. Now and then she stops and calls for her son, but receives no answer. And now she enters into the fields which spread far and wide up the slope of the hill with golden waving corn ears promising an abundant harvest: and then at last she reaches the brow of the hill, the extreme limit of her husband's estate, with its wide spreading pear-tree which overlooks the lovely winding valley of the Rhine; and here she finds her son looking down sadly on the happy and peaceful prospect at his feet, and comparing it with the troubled condition of the time and of his own heart.

Here is life, movement, action, and interest; and whilst we thus accompany the anxious loving mother in search of her son we get, without being conscious of it, well acquainted with the extent and character of the piece of land that was to be described.

Goethe gratefully acknowledged the debt he owed to Lessing in a famous passage in his Autobiography, where he speaks of the impression the Laokoon made on his mind, when he, the boy student of Leipsic, was painfully groping his way through the darkness and confusion that prevailed at that time in the whole domain of art. 'One must be a youth,' he said, 'to realise the effect produced upon us by Lessing's Laokoon, which transported us from the regions of scanty observation into the free realm of thought. The phrase, so long misunderstood, "ut pictura poesis," was at once set aside, the difference between art and poetry made clear; the peaks of both appeared separated however near each other might be their bases. The former had to confine itself within the limits of the beautiful, while to poetry, which cannot ignore the significance of any kind of facts, it is granted to roam into wider fields. The former labours for external sense, which is satisfied only by means of the beautiful; the latter for the imagination, which may come to terms even with the ugly. As by a flash of lightning, all the consequences of this splendid thought were revealed to us, all previous criticism was thrown away like a worn-out coat. We considered ourselves freed from all evil.'

'The brilliancy of such fundamental ideas,' he adds later on, 'appears only to the mind upon which they exercise their vast effect, appears only to the age in which they spring forth at the right moment, after they had been anxiously waited for.'

And yet Lessing's Laokoon is only a torso; it is the lofty portico that was to lead into the vast temple where every art was to have its proper aisle assigned to it. The Laokoon, in which Lessing drew the boundary line between poetry and painting and established the superiority of the former over the latter, was to be the first of three parts. In the second of these, of which, as well as of the third, we only have short notes, Lessing intended to treat of the relation of Music and Poetry. Speaking of the union of these two arts in the opera, he regrets that poetry appears in it as an auxiliary art only, but he looks forward to an alliance between those two in which music will play the part of the auxiliary art—words in which he foreshadowed the great and important movement of our own time which is so intimately connected with the name of Richard Wagner. In the third part he intended to speak of the relations of the various kinds of poetry to each other, and to bestow the palm on dramatic poetry in which action reigns supreme.

As he had evolved his theory from the practice of Homer, he had, in his Laokoon, set dramatic poetry almost entirely aside. And yet Lessing's influence has been decisive in the formation of the national drama of Germany. The reason is that he executed in his 'Hamburgische Dramaturgie' what he had planned for the third part of his Laokoon, so that that great work may be regarded as the continuation of this treatise. There he breaks the shackles of the false classicism of the French stage, reveals the true character of the drama from the practice of Shakespeare and the Greeks, and raises dramatic poetry to that proud eminence where it appears the lofty cupola of that temple of the arts which he designed in his Laokoon.

I can find no more appropriate conclusion for an introduction to the work I here lay before the reader than the eloquent words which close Matthew Arnold's Epilogue to Lessing's Laokoon. Having assigned in this poem to Painting the outer visible world

with its marvellous variety of scenes as it can be revealed in a *moment's* impression, and to Music the inner and invisible world of the feelings, he vindicates for Poetry the representation of human life itself, inasmuch as Poetry alone is able to follow in words the movements of life and to mirror every phase of it. Not to many, it is true, has it been given to fulfil this ideal task of poetry, but the few who have fulfilled it are, indeed, the mightiest children of the earth and the greatest benefactors of mankind.

'Only a few the life-stream's shore
With safe unwandering feet explore;
Untired its movement bright attend,
Follow its windings to the end.
Then from its brimming waves their eye
Drinks up delighted ecstasy,
And its deep-toned, melodious voice,
For ever makes their ear rejoice.
They speak! the happiness divine
They feel, runs o'er in every line;
Its spell is round them like a shower;
It gives them pathos, gives them power.
No painter yet hath such a way,
Nor no musician made, as they;
And gather'd on immortal knolls
Such lovely flowers for cheering souls.
Beethoven, Raphael, cannot reach
The charm which Homer, Shakespeare, teach.
To these, to these, their thankful race
Gives, then, the first, the fairest place!
And brightest is their glory's sheen
For greatest has their labour been[1].'

[1] Poems by Matthew Arnold, vol. ii. p. 147.

(II. 145-154)

LAOKOON

ODER ÜBER DIE GRENZEN

DER

MALEREI UND POESIE.

MIT BEILÄUFIGEN ERLÄUTERUNGEN VERSCHIEDENER PUNKTE DER ALTEN KUNSTGESCHICHTE.

VON

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING.

ERSTER THEIL.

cf. Pöllchen Grillparzer, p. 429.

In subject matter + in methods of representation they are different.

Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι. cf. p. 5, ll. 10-12.

Plutarch Πλούτ. πότ. Ἀθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἐνδ.

[de glor. Ath. 3. p. 347 A.]

Cf. Sanders: Stilmusterbuch. p. 76 etc.

VORREDE.

ARGUMENT.

Painting and Poetry, though they have the same object,—to delight us through the imitation of reality,—differ greatly in character. This difference, arising from the difference of the material in which they work and from the different manner in which they proceed, has been frequently overlooked both by critics and artists. The former applied the same standard to the productions of the two arts and produced thereby a lamentable confusion injurious to those arts themselves; the latter, led astray by a false criticism, fell into grievous errors; painters especially into a rage for allegory, poets into a rage for description. To attempt to assign to each of these two arts its proper sphere is the object of this treatise.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, dass es bei beiden aus einerlei Quelle fliesse. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, dass einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; dass also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muss.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlorenen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, dass es mit der Mässigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredtsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstrassen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstrassen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, dass

die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, dass man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergassen sie nicht einzuschärfen, dass, ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder missfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder missfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nach dem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu

einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Masse sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, dass sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen grossen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgarten'sche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, dass ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, dass ich nicht unter dem Namen der Poesie,

auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

ARGUMENT.

Laokoon, as represented in the celebrated statue in the Vatican, does not open his mouth wide enough to raise a shriek, such as he utters in Virgil, but only wide enough to let a suppressed sigh pass from his lips. Winckelmann ascribes this to the intention of the artist to represent a lofty and self-collected soul enduring the agony of the body with the same strength of spirit with which Philoctetes supported his pains in the tragedy of Sophocles.

Lessing grants the correctness of the fact, but ascribes it to a different cause. First of all, Philoctetes does not suppress his pain, but fills the island with his wild and terrible shrieks. Crying is the voice of nature which only over-refined or barbarous nations endeavour to stifle. The Greeks gave vent to their pains and sorrows in tears, and Homer allows his heroes to weep. The suppression of grief, as practised by the Stoic philosophers, may excite admiration, but excludes pity and is undramatical.

But if the cry of bodily pain is, according to Greek ideas, compatible with greatness of soul, why then did the artist deviate from the poet in the representation of the pain of Laokoon?

DAS allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst, setzt Herr Winckelmann in eine edele Einfalt und stille Grösse, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. 'So wie die Tiefe des Meeres, sagt er[1], allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.'

'Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons,

[1] Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, s. 21. 22. Werke, i. 30 ff. Eiselein.

und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann das Elend ertragen zu können.'

'Der Ausdruck einer so grossen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein u. s. w.'

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, dass der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, dass eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; dass, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, dass der missbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

'Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.' Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, dass sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen.—Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen liess.—Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter[1], dass es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἆ ἆ, φεῦ, ἀτταταῖ, ὤ μοι μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mussten, als bei einer zusammenhangenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheinet dem

[1] Brumoy, Théat. des Grecs, t. ii. p. 89.

Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homer's verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut[1]; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so grässlich, als schrien zehntausend wüthende Krieger zugleich, dass beide Heere sich entsetzen[2].

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeusserung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiss es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt, wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser grösser, als in jener. Aber unsere Urältern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeissen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths[3]. Palnatoko gab seinen Jomsburgern das

[1] Iliad, E. 343: ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα ....

[2] Iliad, E. 859.

[3] Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. 1.

Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äusserte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine musste ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äussere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. —Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, dass der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, dass sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben [1]. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftiget, welches auf beiden Theilen nicht ohne heisse Thränen abgehet; *δάκρυα θερμὰ χέοντες.* Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ' εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας.* Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muss nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, dass nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein

[1] Iliad, H. 421.

könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. Νεμεσσῶμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν, lässt er an einem andern Ort[1] den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, dass unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Ausser dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen lässt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, dass nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter[2] an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, lässt sich nicht schliessen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, dass er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmässig, welches der interessirende Gegenstand äussert. Sieht man ihn sein Elend mit grosser Seele ertragen, so wird diese grosse Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung, ausschliesst.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn

[1] Odyss. Δ. 195.

[2] Chataubrun.

es wahr ist, dass das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer grossen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muss einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

ARGUMENT.

The plastic art of the Greeks—the invention of love according to Greek tradition—represented the beautiful and nothing but the beautiful. It despised the endeavour to produce a mere portrait likeness or to reproduce a common type or a lower degree of beauty, and it avoided every kind of caricature. This custom was even enjoined by the laws of the state; and justly so, because Art has an immense influence on the character of a nation, nay on the external appearance of the people themselves. But since Beauty was the highest lawgiver of ancient art, passions which deface beauty were not represented at all, or were softened down so as still to admit of a certain degree of beauty. In the picture of Timanthes representing the sacrifice of Iphigenia, Agamemnon is made to cover his face in the agony of his soul. Thus expression was made to submit to the first law of ancient art, which is beauty. Laokoon is represented as uttering a suppressed groan, because the scream of anguish would force open his mouth and would destroy every trace of beauty. This tendency of softening down expression in the service of beauty can be noticed in many ancient works of art.

Es sei Fabel oder Geschichte, dass die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiss, dass sie den grossen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise

Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet und sie bloss auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst musste in seinem Werke entzücken; er war zu gross von seinen Betrachtern zu verlangen, dass sie sich mit dem blossen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

'Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will,' sagt ein alter Epigrammatist[1] über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: 'Sei so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiss.'

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als dass nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus [*l. Piraeicus*] sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie liessen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Hässliche

[1] Antiochus (Antholog. lib. ii cap. 4. Anth. Pal. xi. 412: πῶς ἄν τις γράψαι, μηδ' ἐσιδεῖν ἐθέλων;) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte[1], lebte in der verächtlichsten Armuth[2]. Und Pyreicus [*l. Piraeicus*], der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleisse eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen[3], des Kothmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung in's Schönere befahl, und die Nachahmung in's Hässlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein

[1] Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muss man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Hässlichen rein zu halten. (Polit. lib. viii. cap. 5. p. 526. edit. Conring; vol. ii. p. 1340 A, 35, ed. Berol.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, dass er unzüchtige Figuren gemalt habe (de Umbra poetica Comment, i. p. xiii). Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müsste, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. ii) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn über den Aelian Var. Hist. lib. iv. cap. 3), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, dass Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Thiere gemalt habe. Sie malten allesammt menschliche Figuren; und dass Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, dass er ein Thiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen, und hiess nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

[2] Aristophanes Plut. v. 602, et Acharneus, v. 854.

[3] Plinius, lib. xxx. sect. 37, edit. Hard. Vielmehr xxxv. § 112.

Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius[1], gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der hässlichen Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger, ward eine Ikonische gesetzet[2]. Der mittelmässigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zulässt, so muss doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, dass bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmassen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Masse er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, ausser dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück,

[1] De Pictura vet. lib. ii. cap. iv. § 1.
[2] Plinius, lib. xxxiv. sect. 9. § 16.

und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äussern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristómenes, des Aristodámas [*l. Arátus*], Alexanders des Grossen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit[1]; und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache musste es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloss festsetzen, dass bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folgt nothwendig, dass alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt

[1] Man irrt sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (Apolog. ii. p. 55, edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: *παρὰ παντὶ τῶν νομιζομένων παρ᾽ ὑμῖν θεῶν, ὄφις σύμβολον μέγα καὶ μυστήριον ἀναγράφεται*; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die hässlichsten Verzerrungen äussern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, dass alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Masses von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, dass sie nie eine Furie gebildet haben[1].

[1] Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken: man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indess hätte Spence, da er Furien haben musste, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numis. pag. 178; Spanhem. de Præst. Numism. Dissert. xiii. p. 639; Les Césars de Julien, par Spanheim, p. 48), als dass er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiss nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. xvi. p. 272): 'Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschüret. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis) sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Dass sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung, Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich jetzt zu richten, alle Ursache hatte etc.'— Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mussten. Ovid sagt (Metamorph. viii. 460, 461):

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniss gemildert. Und wo diese Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen wäre,—was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser[1], in den

'Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in [*l.* et] fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.'

Dergleichen *taedas*, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein (Metamorph. l. c. 515):

'Inscius atque absens flamma Meleagros in [*l.* ab] illa
Uritur; et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.'

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich daneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (Antiq. expl. t. i. p. 162), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77) lässt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder welches genugsam zeigt, dass sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellenbogen stützt, hätte er Cassandra [*l.* Cleopatra] und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehrt, in einer traurigen Stellung sitzt. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniss über ein Unglück, dass sie selbst unschuldiger Weise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern musste.

[1] Plinius, lib. xxxv. sect. 35; vielmehr sect. 36. § 73. 'Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem,

traurigen Physiognomien so erschöpft, dass er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener[1], dass der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wusste, dass sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äussert, die allezeit hässlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden liess, so weit trieb er ihn. Das Hässliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen?—Was er nicht malen durfte, liess er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er musste ihn also herabsetzen; er musste Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth,

consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.'

[1] 'Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse [*l.* non posse exprimi] confessus est.' Valerius Maximus, lib. viii. cap. 11. § 6.

sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reisse dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflösste, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine hässliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne dass die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süsse Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die blosse weite Oeffnung des Mundes,—bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden,—ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab[1]. Muss ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriss des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, dass Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben[2]. Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen[3].

[1] Antiquit. expl. t. i. p. 50.

[2] Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: 'Calchantem [*l.* Calchanta] tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum.'—Der Schreier Ajax müsste eine hässliche Figur gewesen sein, und da weder Cicero (Orat. 22. 74) noch Quintilian (Inst. Or. ii. 13. 12) in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

[3] Bellorii Admiranda, Tab. 11. 12.

Es ist gewiss, dass diese Herabsetzung des äussersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl, an Mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so grässlich schrie, dass die Lokrischen Felsen, und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild[1]. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste grässliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, dass dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie[2].

[1] Plinius, lib. xxxiv. sect. 19. § 93.

[2] 'Eundem,' nämlich den Myro, liest man bei dem Plinius (lib. xxxiv. sect. 19. § 59), 'vicit et Pythagoras [*l.* Vicit eum Pythagoras] Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam [*l.* tabellam], eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.' Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? 'Cujus hulceris' u. s. w. Und dieses 'cujus' sollte auf das blosse 'claudicantem,' und das 'claudicantem' vielleicht auf das noch entferntere 'puerum' gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also anstatt 'claudicantem, Philoctetem' oder halte wenigstens dafür, dass das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen 'Philoctetem claudicantem' lesen müsse. Sophokles lässt ihn *στίβον κατ' ἀνάγκαν ἕρπειν* [Philoct. 206: *τοῦ στίβου κατ' ἀνάγκην ἕρποντος*], und es musste ein Hinken verursachen, dass er auf dem kranken Fuss weniger herzhaft auftreten konnte.

III.

ARGUMENT.

It has been asserted that the imitation of Art extends over the whole extent of visible nature, and that in art as in nature beauty must be subservient to truth and expression. But even if this were the case, the circumstance that, in consequence of the material limits of art, all imitations of art are confined to a *single moment*, would force the artist to lay certain restraints on expression. If the work of art, though destined to last, represents only a single moment, there can be no doubt that that moment must be chosen which is most suggestive of effect; i. e. that which allows the freest scope to imagination. But that moment is certainly not the extreme point of the passion represented, otherwise the imagination could not soar beyond. In the case of the Laokoon it is not the shriek, but the suppressed sigh that is most apt to set the imagination working. Another reason is that transitory acts are not fit to receive unchangeable duration through art, as they would look unnatural. A shriek is transitory; the apparent continuance of the cries of Laokoon in marble would have disgusted the beholder. The famous painters of antiquity, in their representations of passion, always chose that point where the beholder could anticipate the extreme outbreak of the passion they represented, but did not actually see it,—that point which was at the same time not so inseparably associated with the idea of transitoriness as to displease by its continuance in art.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, dass durch Wahrheit und Ausdruck das Hässlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Mass halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloss erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermassen betrachtet zu werden: so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeusserste zeigen, heisst der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande

zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muss er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken lässt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, dass sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, dass sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, dass mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, lässt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subject. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässlich. Und nur dieses scheinbare Unablässliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens musste der Künster des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheinet Timomachus Vorwürfe des äussersten Affects am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde.* Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, dass er jenen Punkt, in welchem der Betrach-

* cf. Cosack's notes, pp. 27-28.

ter das Aeusserste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, dass uns die Verlängerung derselben in der Kunst missfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewusst hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloss die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, dass wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit grosse und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äussersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter[1], der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: 'Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Creúsa da, die dich unaufhörlich

[1] Philippus (Anthol. lib. iv. cap. 9. ep. 10. Anth. Pal. iv. 137:

Αἰεὶ γὰρ διψᾷς βρεφέων φόνον; ἦ τις Ἰήσων
Δεύτερος, ἢ Γλαύκη τις πάλι σοι πρόφασις;
Ἔῤῥε καὶ ἐν κηρῷ παιδοκτόνε . . . .

erbittern?—Zum Henker mit dir auch im Gemälde!' setzt er voller Verdruss hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus lässt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen[1]. Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man siehet, dass er geraset hat; weil man die Grösse seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

ARGUMENT.

The poet has great advantages over the artist. The whole realm of creation lying open to him, the description of external beauty is but one of the least of the means by which he interests us in his characters. Another advantage is that he need not concentrate his picture into a single moment; an impression which would offend the hearer when standing alone may have a great and proper effect in the context of the whole narrative. For this reason the shrieks of Laocoon as the expression of his agony come in with perfect fitness in the poem.

But in the drama, where the sufferer is brought face to face with us, the violent expression of pain may perhaps appear objectionable. Sophocles might appear to have offended our sense of propriety by making Philoctetes and Hercules wail and lament before us. But we see in the Philoctetes of Sophocles that the genius of the great poet rises superior to these objections. The hero gains our whole sympathy. He suffers from a wound which is inflicted as a punishment by the Gods themselves, and this bodily pain is enhanced by other fearful evils, by

[1] Vita Apoll. lib. ii. cap. 22. § 5.

the absence of all human intercourse, by hunger and privations of every kind. Our sympathy is at its height when we see him deprived of his bow.

But the poet represents him as lamenting even at the moment when he is cheered by the hope of returning to his kingdom; when physical pain is the only source of misery for him. Against this Adam Smith urges, that a man becomes despicable who is heard to cry out violently under bodily pain. Lessing denies this, if a man displays at the same time the same degree of moral greatness as Philoctetes, who, in spite of his sufferings, preserves throughout those qualities which, according to Greek ideas, constitute true manliuess,—an unalterable love of his friends and an undying hatred of his enemies. He cries because he is a human being, his actions are those of a hero. A gladiator, of course, must not cry; he was hired to amuse the people, and he must not spoil their amusement by giving utterance to his pain when hurt. The combats of the arena were a Roman invention. Cicero showed himself a true Roman by condemning Philoctetes. In Rome the arena prevented the development of the drama by brutalising the people.

Another objection raised against Sophocles is that the witnesses of the physical sufferings of the hero in the play could not show an interest in them corresponding to the intensity of the pain endured by him. Sophocles has forestalled this objection by a stroke of genius. He imparts to the bystanders in the play an interest of their own, and we watch anxiously how their sentiments and designs will be influenced by the sympathy they are made to feel for the sufferer. Thus Neoptolemus is restored to his own better nature and abandons all dissimulation by listening to the voice of nature which makes itself heard so powerfully in the shrieks of Philoctetes. Sophocles resorted to a similar artifice in the case of his dying Hercules.

Thus then we see that the genius of a great poet may succeed to produce a harmonious and sympathetic impression by allowing the voice of human pain to be heard in all its power.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Mass halten müssen, und finde, dass sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

—

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, dass, da das ganze unermessliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiss. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, dass wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, dass wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, dass wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, dass ein grosses Maul zum Schreien nöthig ist, und dass dieses grosse Maul hässlich lässt? Genug, dass *clamores horrendos ad sidera tollit* ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganz besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, dass er seinen einzeln Eindruck verliert, und in der Verbindung die

trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muss nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, dass er den Laokoon nicht schreien liess, so that der Dichter eben so wohl, dass er ihn schreien liess?

Aber Virgil ist hier bloss ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloss einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, dass sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeusserungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als dass die blosse Erblickung desselben

etwas von einem gleichmässigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloss willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen lässt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemässigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Mass des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, dass der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiss, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, dass sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewusst! Er wählte eine Wunde—(denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in sofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte)—er wählte,

sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen lässt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen musste, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun lässt ihn bloss von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle ausserordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, dass er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So gross und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, dass sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren, völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung

ausgesetzet ist[1]. Man denke sich einen Menschen in diesen

[1] Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indess meinen Zweifel. Sie ist die (vv. 201–205, vielmehr 691–695):

Ἰν' αὐτὸς ἦν πρόσουρος, οὐκ ἔχων βάσιν,
Οὐδέ τιν' ἐγχώρων,
Κακογείτονα παρ' ᾧ στόνον ἀντίτυπον
Βαρυβρῶτ' ἀποκλαύ-
σειεν αἱματηρόν.

Die gemeine Winshem'sche Uebersetzung giebt dieses so:

'Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum
 mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.'

Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

'Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.'

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

'. . . . ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.'

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich, er weiss von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen lässt:

'Cast on the wildest of the Cyclad isles
Where never human foot had marked the shore,
These Ruffians left me—yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind,
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.'

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als

Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit

gar keine. Ein grosser vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiss wäre, dass Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muss ungern bekennen, dass ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, dass ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μόνον ὅπου καλὸν οὐκ εἶχέ τινα τῶν ἐγχωρίων γείτονα, ἀλλὰ οὐδὲ κακὸν, παρ' οὗ ἀμοιβαῖον λόγον στενάζων ἀκούσειε* [oder *ἀκούσεται*]. Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, 'sans société, même importune;' und dieser 'jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubet.' Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muss, sind diese. Erstlich ist es offenbar, dass wenn *κακογείτονα* von *τιν' ἐγχώρων* getrennet werden und ein besonderes Glied ausmachen sollte, die Partikel *οὐδέ* vor *κακογείτονα* nothwendig wiederholt sein müsste. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, dass *κακογείτονα* zu *τινὰ* gehört, und das Komma nach *ἐγχώρων* wegfallen muss. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, dass es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8, welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογείτονα* setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στόνον ἀντίτυπον, ἀμοιβαῖον* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort *κακογείτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, dass es aus dem Adjectivo *κακός* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo *τὸ κακόν* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακόμαντις* nicht einen bösen, das ist, falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακότεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimmt; so dass die ganzen Worte *οὐδ' ἔχων τιν' ἐγχώρων κακογείτονα* bloss durch 'neque quenquam indigenarum mali socium habens' zu übersetzen sind. Der neue englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in *κακογείτων* auch nicht findet, sondern es bloss durch 'fellow-mourner' übersetzt:

'Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.'

der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, dass uns die Ruhe, die wir ausser derselben geniessen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, dass es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten musste.—O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er lässt eine Prinzessin Tochter

zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiss, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür lässt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiss einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er lässt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hiessen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrun'sche Stück *la Difficulté vaincue* zu benennen [1].

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die grässlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstössig, wenn man sie zu heftig ausdrückt [2]. 'Aus

[1] Mercure de France, Avril 1755, p. 177.

[2] The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith, Part i. sect. 2. chap. 1. p. 41. London 1761.

diesem Grunde ist nichts unanständiger, und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, dass jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm, oder Schienbein, zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermassen eben sowohl, als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiss, dass das Uebel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig schreien zu können, als er.'—Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, dass es auch der behutsämsten Speculation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so dass Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine blosse Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken.—Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, dass der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeissen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, dass

ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, dass er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Grösse bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Grösse behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, dass sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, dass er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen?—Ich bekenne, dass ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äusserlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, dass er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? ‘Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.’ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein

Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm musste kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod, die Zuschauer ergötzen sollten: so musste die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeusserung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äussern, und die blosse Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, dass die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmässigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesiàs [*l. Ktesilaus*] seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnt, musste auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflössen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Es ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, dass Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, dass wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, dass die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; dass der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entstehet oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde

den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der blossen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran[1]. Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. —Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen; und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muss sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluss tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muss man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, dass jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie;

[1] Act. ii. sc. iii, 'De mes déguisemens que penserait Sophie?' Sagt der Sohn des Achilles.

aber der Halbgott schämt sich, dass sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, dass er wie ein Mädchen weinen und winseln müsse[1]. Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden, und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, dass es unsere Schauspieler nicht könnten, so müsste ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skaevopoeie [*l.* *Skeuopoeie*] und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

ARGUMENT.

It has been assumed by some critics that the sculptors of the Laokoon imitated the description of Virgil. But it is also possible that the artists and the poet drew from a common source, perhaps from the poem of Pisander. Yet the common Greek tradition, probably adopted by this poet, deviates too much from the representation of the artists to allow us to suppose that it served them for a model. And the circumstance that Virgil alone makes the serpents kill father *and children* argues in favour of the assumption that the artists followed his version of the event. It is this same circumstance which renders a comparison of the statue and of the poem interesting to the critic; he will examine where and why the artists followed the poet in certain points and shrunk from imitating him in others. The happy idea of binding the father and his two sons together in one indissoluble whole must be attributed to the poet and was adopted by the artists. The artists also agree with

[1] Trach. ver. 1088, 1089; ver. 1071 sq. Schneidew.
. . . . ὅστις ὥστε πάρθενος
Βέβρυχα κλαίων . . . .

the poet in allowing perfect freedom to the hands of the three figures. But they differ from him in removing all the coils of the serpents from the breast and neck to the thighs and feet, leaving free the upper part of the body, in order to reveal the play of the suffering nerves and the working of the muscles; whilst the poet describes the serpents as winding themselves twice round the bodies and necks of their victims. Another difference is that, whilst Laokoon appears in Virgil arrayed in priestly robes and with the fillet encircling his brows, he is represented as naked by the artists, no doubt because they were aware that beauty reveals itself in a higher degree in the human body than in drapery, and that the forehead, the seat of expression, must not be hidden in the work of a wise artist.

These points of difference prove again that plastic art rests on other laws than poetry, that its highest aim and object is beauty.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, dass der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani[1], und von den neuern, den Montfaucon[2] nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, dass es ihnen unmöglich dünkte, dass beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, dass wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich grösser sei, als für den Künstler.

[1] Topographiae Urbis Romae, lib. iv. cap. 14: 'Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur,' etc.

[2] Suppl aux Ant. Expliq. t. i. p. 242: 'Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable déscription qu'a fait Virgile de Laocoon,' etc.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, dass ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können[1]. Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, *pueris decantatum*, dass der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmassung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indess, wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müsste, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, lässt sich mit Gewissheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, dass es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren

[1] Saturnal. lib. v. cap. 2. § 5: 'Quae Virgilius traxit a Graecis' [steht nicht im Text; vielmehr ebd. § 2: 'non parva sunt alia, quae traxit a Graecis], dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum [*l.* ad verbum paene] transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro [*l.* Maro fideliter] interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris [*l.* talia pueris] decantata praetereo.'

finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muss die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber lässt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äussert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloss die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und dass dieser Umstand dem Quintus[1] nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeiget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen[2] das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde

[1] Paralip. lib. xii. ver. 398-408, et ver. 439-474.

[2] Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron (ver. 347) scheinet nur eine angenommen zu haben:

Καὶ παιδοβρῶτος πόρκεως νήσους διπλᾶς.

es sich getroffen haben, dass sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müsste man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige[1], welcher sowohl Vater als Kinder

[1] Ich erinnere mich, dass man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so liesse sich vermuthen, dass es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Gallerie, und dieses Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existiret. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermässigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil (Aeneid, lib. ii. 199–224):

'Hic aliud maius miseris multoque tremendum
Obicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, iubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus spumante salo: iamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et iam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:

Coming from Virgil, pp. 47-49. De Quincey XI: 165-6. (Dryden's tr.)

von den Schlangen umbringen lässt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, dass sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.'

Und so Eumolp (Petr. c. 89. ver. 29–51), (von dem man sagen könnte, dass es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtniss hat immer an ihren Versen eben so viel Antheil, als ihre Einbildung):

'Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, [*l.* replevit], tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dat cauda sonitum; liberae ponto iubae
Coruscant [*l.* consentiunt] luminibus, fulmineum iubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt:
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices, [*l.* fratri: transtulit pietas vices,]
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.'

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen, Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern, zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fusstapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil sagt: 'sanguineae iubae; Petron:' 'liberae iubae luminibus

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewissheit mangelt. Aber da ich auch nichts historisches weiter daraus schliessen will, so glaube ich wenigstens, dass man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, dass die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloss

coruscant [*l.* consentiunt].' Virgil: 'ardentes oculos suffecti sanguine et igni;' Petron: 'fulmineum iubar incendit aequor.' Virgil: 'fit sonitus spumante salo;' Petron: 'sibilis undae tremunt.' So geht der Nachahmer immer aus dem Grossen ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

. . . . 'neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices, [s. oben]
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.'

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber, lib. xii. ver. 459–461, ver. 467–469), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen lässt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

. . . . *ἔνθα* [*l.* *ἂν δὲ* Köchly] *γυναῖκες*
Οἴμωζον, καὶ πού τις ἑῶν ἐπελήσατο τέκνων,
Αὐτὴ ἀλευομένη στυγερὸν μόρον . . . .

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, dass er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus, und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Grösse der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Grösse die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Grösse auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergisst die Schilderung der Grösse so sehr, dass wir sie nur fast aus dem Geräusche schliessen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, dass er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloss aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den grossen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, dass mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeiget. Wem gehört er? Dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[1] Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

'. . . illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus . . .'

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (*corripiunt*). Nach ihrer Grösse konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es musste also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter lässt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Dass ihn die

[1] Suppl. aux Antiq. Expl. t. i. p. 243. 'Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père.'

alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[1] zu bezeigen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet et sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

'Ille simul manibus tendit divellere nodos.'

Hierin mussten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders, ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil lässt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den

[1] Donatus ad v. 227, lib. ii. Aeneid. (im Virg. ed. Lucius, Bas. 1561, p. 572) 'Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem.' Mich dünkt übrigens, dass in dieser Stelle aus den Worten 'mirandum non est,' entweder das 'non' wegfallen muss, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so ausserordentlich gross waren, so ist es allerdings zu verwundern, dass sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr gross war, und zu einer colossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon musste der mangelnde Nachsatz sein; oder das 'non' hat keinen Sinn.

Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

'Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.'

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepresst, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mussten die Haupttheile so frei sein als möglich, und durchaus musste kein äussrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibs, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem inneren Schmerze, sondern von der äussern Last gewirket worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, dass die Form des Ganzen äusserst anstössig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, lässt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn[1] mit Abscheu

[1] In der prächtigen ausgabe von Drydens englischem Virgil (London 1697 in gross Folio). Und doch hat auch dieser die Windungen der

erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, dass ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füsse. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiss nicht, wie es gekommen, dass die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er, mit beiden seinen Söhnen, völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine grosse Ungereimtheit darin fänden, dass ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, dass es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sei, dass aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und

Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmässiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, dass Kupfer zu einem Buche als blosse Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

lieber gegen die Wahrheit selbst verstossen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.[1] Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiss ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleich viel, womit, sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein

[1] So urtheilt selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy, v. 210. 'Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y a-t-il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'Isle de Ténédos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vû, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens. ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.'

Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

'Perfusus sanie vittas atroque veneno.'

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff musste der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden[1] sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein grosses geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, dass die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, dass es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Grössere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

ARGUMENT.

If the artists imitated the poet in the conception of the group of Laokoon, they certainly rejected some traits of Virgil's description, the sphere of poetry being wider than that of plastic art. The poet, on the other hand, might safely have imitated every feature of the plastic representation; in fact, Sadolet's beautiful poem on the statue of Laokoon is nothing but a faithful description of it. Now, if we suppose that Virgil imitated the sculptor, how can we account for his many deviations, which, under these circumstances, would seem quite arbitrary, nay inexplicable, as his description in those very deviations rejects what is decidedly more beautiful than what he puts in its place?

Meine Voraussetzung, dass die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mussten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, dass sie in ihrer Kunst eben so gross gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[1] Dass sie historische Gründe dazu haben könnten, wüsste ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich

[1] Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la Peinture, tome iii. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, dass ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, dass der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, dass er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, dass es aus so später Zeit sein sollte. Es musste aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, dass, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, dass eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und dass der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloss aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in grösster Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne dass eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Grössere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Grösseren enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muss auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, ob schon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muss ich bekennen, dass mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mussten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äussern. Aber warum musste der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?[1] Ich begreife wohl, wie seine vor

[1] Ich kann mich desfalls auf nichts entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

De Laocoontis statua Iacobi Sadoleti carmen.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,

sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Obicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: iamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et iam iam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae iacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum, t. ii. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582) mit einverleibet; allein sehr fehlerhaft. Für 'bini' (v. 14) liest er 'vivi'; für 'errant' (v. 15), 'oram,' u. s. w.

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, dass er sich schwerlich würde haben mässigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten, gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als dass sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr, würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen musste, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei den Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und grossmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem grässlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muss schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, dass der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Aeneas machen lässt, und gegen die Dido machen lässt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk

den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu:[1] die Geschichte des Laokoon solle bloss zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heisst die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, dass unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, dass die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füsse. So sehr dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, dass es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen lässt, als durch natürliche Zeichen.

[1] De la Peinture, tome iii. p. 516: 'C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et cela le mène à cette Description pathétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.'

'. . . . micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
. . . .
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.'

Das sind die Zeilen des Salodet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

'Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.'

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muss nicht dabei verweilen, sie muss sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muss jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muss sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu missfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloss willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, dass man nicht ähnlich werden wollen, dass man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, dass sie der Dichter aus diesem entlehnt zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl

als dem Artisten, die Geschichte. Ausser dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, dass sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, dass den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, dass wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als dass das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

VII.

ARGUMENT.

Two kinds of imitation are possible in art; either the poet adopts the subject the artist has treated before him and deals with it according to his conception of poetical perfection, or he chooses not only the subject of the artist, but imitates also the way and manner in which the artist treated that subject. In reproducing the thing itself in his own way (the first kind of imitation possible), the poet may still display a great genius; in reproducing an imitation of the thing (the second kind of

imitation mentioned above), all originality is lost, and the poet ceases to work as a genius. But it may happen that poet and artist represent the same subject without any imitation or rivalry taking place, and coincidences of this kind are highly suggestive of mutual illustrations for the respective arts. We must be on our guard, not to convert a coincidence of this sort into a design, or impute to the poet in every trifling feature a reference to this or that statue or painting. Spence in his Polymetis fell into this error. It is true he mentions some examples where works of ancient art may illustrate passages occurring in ancient poets, but he carries this too far in referring to ancient works of art many passages which only express what every poetical mind must have felt in dealing with certain subjects, thus representing the poets as slavish imitators of the ancient artists.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen

Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indess Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, dass ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne dass zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, dass man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heisst ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis[1] mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten

[1] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führet den Titel: 'Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Rev. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol.' Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ohngeachtet behaupte ich, dass sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muss.

Es ist natürlich, dass wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

('Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis [l. diffunderis?] alas')

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke[1]. Es kann sein, dass Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte[2], auch von den alten

[1] Val. Flaccus, lib. vi. ver. 55-6. Polymetis, Dial. vi. p. 50.

[2] Ich sage es kann sein. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, dass es nicht ist.—Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wusste, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte (Sat. xv. [*l.* xi.] ver. 100–107):

'Tunc rudis et Graias mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum de [*l.* in] parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere iussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis [*l.* venientis] et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.'

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke grosser Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, dass dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort 'pendentis,' welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch 'quasi ad ictum se inclinantis' erklärt. Lubinus meinet, das Bild sei auf

Waffenschmieden auf den Helmen und Schilden vorgestellt wurde, und dass Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger

dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Construction; denn das zu 'ostenderet' gehörige Subjectum ist nicht 'miles' sondern 'cassis.' Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heissen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar 'perdentis' dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden 'perituro' zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewissheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiss diese. (S. dessen Reisen deut. Uebers. s. 249.) 'Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt, und von einer Wölfin gesäuget worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie andere nennen, Rhea Sylvia, herablässt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedrückt wird. Ausser dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antonius Pius geschlagen worden.'—Da Spence diese Entdeckung des Addison so ausserordentlich glücklich findet, dass er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis, Dial. vii. p. 77.)—Vors erste muss ich anmerken, dass bloss das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile anstatt 'fulgentis,' 'venientis' gefunden, die Glosse gelesen zu haben: 'Martis ad Iliam venientis ut concumberet.' Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, dass der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm sein würde, dass er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und

gewesen. Mich dünkt selbst, dass ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft [vii. 813 sq.]:

'Aura . . . . venias . . .
Meque iuves, intresque sinus, gratissima, nostros!'

die Kinder genugsam; musste er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, passt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sah? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muss es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie ausser diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor; und man sieht deutlich, dass es kein stehender Körper ist, sondern dass, wenn es kein fallender Körper sein soll, es nothwendig ein schwebender sein muss. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefasstes Vorurtheil kann auch auf unsre Augen Einfluss haben; zu dem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, dass uns eben so wenig Zweifel desfalls übrig bleibe, als ihm selbst. So viel ist gewiss, dass Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und dass sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt, oder bei jenem sehr verschönert sein muss. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: dass ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselben nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muss auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine blosse Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fusse in den Olymp erheben lässt, *Τὴν μὲν ἄρ' Οὐλυμπίνδε πόδες φέρον* (Iliad Σ. 148), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als dass er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie

und seine Procris diese 'Aura' für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, dass ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, dass sie wirklich die sanften Lüfte personifiret, und eine

muss ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade, p. 91), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken lässt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, dass unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addison'schen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloss in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. i.) [vielmehr lib. iii. 11 sqq.] lässt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, dass es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. t. i. p. 183), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheint, nur dass er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copiret, als dass es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte.—Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die blosse Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, dass sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben: sie mag es bleiben. Und sie wird es

Art weiblicher Sylphen unter dem Namen 'Aurae' verehret haben[1].) Ich gebe es zu, dass, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das ähnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, dass es ein schlechter Pfeiler ist, der bloss das Haupt,

bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, dass 'pendentis' in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiss, unentschossen, unentschieden heisst. 'Mars pendens' wäre alsdann so viel als 'Mars incertus' oder 'Mars communis.' 'Dii communes sunt,' sagt Servius (ad ver. 118. lib. xii. Aeneid), 'Mars, Bellona, Victoria. quia hi in bello utrique parti favere possunt [*l.* possunt favere].' Und die ganze Zeile,

'Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,'

würde diesen Sinn haben, dass der alte römische Soldat das Bildniss des gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Dem ungeachtet: 'non liquet.'

[1] 'Ehe ich,' sagt Spence (Polymetis, Dialogue xiii. p. 208), 'mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wusste ich mich in die Geschichte von Cephalus und Procris beim Ovid gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung Aura venias, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen schmachtenden Tone erschollen sein, jemanden auf den Argwohn bringen können, dass er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt, oder einen sanften Wind insbesondere, zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, dass Aura eben so wohl ein schönes junges Mädchen, als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen.' Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, dass auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, dass 'Aura' bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heisst z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. xlviii. ver. 349 u. s.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana. die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte. als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit, schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füsse daran erblicken, den Begriff der Unthäthigkeit erwecket[1].—Erläuterungen von dieser Art sind

[1] Juvenalis Satyr. viii. 52–55:

'. . . . . At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae;
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.'

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte äsopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht enthält, als diese Stelle des Juvenals. 'Merkur,' erzählt Aesopus, 'wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den Künstler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme: war die Antwort. Merkur lächelte; und diese Juno? fragte er weiter. Ohngefähr eben so viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen die Menschen nothwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie theuer möchte wohl der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene beide abkauft, so sollt ihr diesen oben drein haben.' Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es musste in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, dass er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun, denn der Künstler schätzt seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleisse und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs musste weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiss und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckiger Pfeiler, mit dem blossen Brustbilde desselben. Was Wunder also, dass sie oben drein gehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Mährchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung

nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zu folge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen musste, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschliessen lässt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traum erschienen:—Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiss und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführet wird:—warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions [*l.* Aëtions] 'nova nupta verecundia notabilis' mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein copiret worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers[1]? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennet: musste er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, dass Arbeit ermattet und Hitze röthet[2]? Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer

annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstössig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzt. Für eine Drachme kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muss also hier überhaupt für etwas sehr geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. edit. Haupt. p. 70.)

[1] Tibullus, Eleg. 4. lib. iii. ver. 31 sq.; Polymetis, Dial. viii. p. 84.

[2] Statius, lib. i. Sylv. 5. ver. 8; Polymetis, Dial. viii. p. 81.

Wirkungen in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, dass er sie nach einer Procession schildern musste, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Musste er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen[1]? Oder Virgils 'pontem indignatus

[1] Lucretius de R. N. lib. v. ver. 736-747. [735-745 Bernays]:

'It Ver, et Venus, et Veneris [*l.* veris] praenuntius ante
Pinnatus [*l.* pennatus] graditur Zephyrus: vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan [*l.* Euhius Euan]:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus. [*l.* prodit
hiems, sequitur crepitans hanc dentibus algor].

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedicht des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heisst ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum das? 'Darum,' sagt der Engländer, 'weil bei den Römern ehedem dergleichen Processionen mit ihren Göttern überhaupt, eben so gewöhnlich waren, als noch jetzt in gewissen Ländern die Processionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Procession recht sehr wohl passen.' (Come in very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifirten Abstrakten gibt, 'Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans,' zeigen, dass sie das Wesen von ihm, und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müssen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: 'Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora,' etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Procession auf; das ist gut. Aber

Araxes,' dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergiessenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreisst, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flussgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird[1]?—Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, dass ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, dass Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniss der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist[2].

VIII.

ARGUMENT.

Not perceiving that poetry has a much wider range than painting or sculpture, Spence is compelled to have recourse to strange subterfuges whenever he perceives differences in the manner in which ancient poets

er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

[1] Aeneid, lib. viii. ver. 725 [728]; Polymetis, Dial. xiv. p. 230.

[2] In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gesprächs über die alten Münzen.

and artists treated the same subject. But the regard for beauty alone guided the artist when he denied to Bacchus those horns with which the poets frequently endowed him. Spence maintains that nothing can be good in a poetical description that would appear absurd if represented in a work of plastic or pictorial art. He forgets that while the artist is bound to a single scene, the poet may describe a succession of scenes relating to one and the same subject. Venus in a fit of uncontrollable anger is no subject for the artist; how could we recognise the tender goddess of love in his picture? might we not mistake her for a fury? The poet on the other hand may safely describe her rage, for we are sure to recognise her in the succession of scenes which he brings before us one after the other.

VON der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, dass beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, dass sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Dass die Poesie die weitere Kunst ist, dass ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; dass sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, dass man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt[1]. Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er

[1] Polymetis, Dial. ix. p. 129.

windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

'Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est:'

heisst es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid[1]. Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mussten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinet zu Berlin sehen kann[2]. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen grössere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen *Biformis*, Δίμορφος, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, dass die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbil-

[1] Metamorph. lib. iv. ver. 19, 20.
[2] Begeri Thes. Brandenb. vol. iii. p. 242.

dungen? fragt Spence[1]. Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wussten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wussten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiten diese gemeinen Leute für ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrentheils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, dass man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schliesset er daraus? Dass dem Dichter mehr erlaubt ist, als dem Bildhauer und Maler? Dass hätte er daraus schliessen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, dass in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte[2]. Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. 'Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack, und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstossungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden[3].'

[1] Polymetis, Dial. vi. p. 63.

[2] Polymetis, Dialogue xx. p. 311: 'Scarce anything can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.'

[3] Polymetis, Dial. vii. p. 74.

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indess mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Dichter sind sie personifirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muss ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal lässt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die ausser diesem Charakter ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig sein muss, als der Zuneigung. Was Wunder also, dass sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, dass auch der Künstler, in zusammengesetzten Werken, die Venus oder jede andere Gottheit,

ausser ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler, sowohl als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrösserter wilder Gestalt mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, dass wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

'. . . Neque enim alma videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam[1].'

Eben dieses thut Statius:

'Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse iugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui [l. quae] noctis in umbra

[1] Argonaut. lib. ii. ver. 102-106.

Divam, alios ignes maioraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina [1].'

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldnen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit grössern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muss, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will; so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

ARGUMENT.

To judge fairly of the mutual relation of art and poetry we must know whether, in the particular task allotted to him, the artist was free to work out his ideal as he had conceived it himself, or whether he had to submit to a dictation foreign to his art. This was the case when he worked in the service of religion, when he was obliged to execute the intentions of the priest, and frequently to load his statues with allegorical attributes which did injury to the beauty of his composition. When working for the temple he gave to Bacchus horns, which he omitted when left free to work out his ideal of soft, youthful beauty. Spence ignores this difference altogether, and yet, unless it is taken into account, the Connoisseur and the Antiquarian will never understand

[1] Thebaid. lib. v. ver. 61–64 [69].

one another. In the service of religion the sculptor does not work as a free and inspired artist, but as an artisan who executes a task minutely laid down for him.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muss man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äusserlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äusserlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle ihren Vater under der Gestalt des Gottes rettete[1], mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, liess dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden[2], so ist

[1] Valerius Flaccus, lib. ii. Argonaut. ver. 265–273:

'Serta Patri, iuvenisque comam vestesque Lyaei
Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.'

Das Wort 'tumeant,' in der letzten ohn einen Zeile, scheint übrigens anzuzeigen, dass man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

[2] Der sogenannte Bacchus in dem mediceischen Garten zu Rom (beim

dieses vielleicht ein Beweis, dass es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, dass auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indess unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der anderen Art finden, so wünschte ich, dass man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein blosses Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, dass sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel

Montfaucon, Suppl. aux. Ant. t. i. p. 254) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Grossen sagt (Protrept. iv. 54. p. 48. edit. Pott.): *Ἐβούλετο δὲ καὶ Ἀλέξανδρος Ἄμμωνος υἱὸς εἶναι δοκεῖν, καὶ κερασφόρος ἀναπλάττεσθαι πρὸς τῶν ἀγαλματοποιῶν, τὸ καλὸν ἀνθρώπου ὑβρίσαι σπεύδων κέρατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, dass ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, dass die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprungs zu sein glaubte.

nachgelassen habe, dass dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden die Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, dass dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, dass es auch weder die Religion, noch sonst eine ausser dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu grossem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden[1].

[1] Als ich oben behauptete, dass die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, dass die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiss nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder gross, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, dass die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren. (Pausanias, Achaic. cap. xxv. p. 587. edit. Kuhn, l. vii. 25. 4. p. 589 K.) Ich hatte eben so wenig vergessen, dass man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Académie des Inscript. t. v. p. 48.) Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tabl. 151. Musei Etrusci), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschliessen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschliessen, so dient es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedrückt zu haben. Diese stossen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, dass sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluss der Religion auf die Kunst zu gross vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, dass Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schliessen, dass es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und dass alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstellte [1]. Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, dass sie zur Tochter des Saturnus und der Ops

und Pylades vorgekommen, lässt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Vorstellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die wie Catull sagt, 'expirantis praeportat pectoris iras.' Carm. 64. 194.—Noch kürzlich glaubte Herr Winckelmann, auf einem Carniole in dem Stoschischen Cabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben (Bibliothek der sch. Wiss. v. Band, s. 30). Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu Nutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen (Betrachtungen über die Malereig, s. 222). Allein Herr Winckelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiss gemacht, weil er nicht gefunden, dass die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden (Descript. des Pierres gravées, p. 84). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Massaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien, p. 44), nicht dafür, sondern für eine Hecate 'triformis;' denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führt, und es ist sonderbar, dass eben diese auch in blossen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winckelmann zuerst vorgekommen; so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtniss haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es wäre denn dass sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen liessen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler sein.

[1] Polymetis, Dial. vii. p. 81.

machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Misshandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, dass er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt[1], auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellet wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, dass er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, dass es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben[2]. Dass sogar in den Tempeln,

[1] Fast. lib. vi. ver. 295-298:

'Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.'

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (ver. 259-260) sagt:

'Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.'

[2] Fast. lib. iii. ver. 45-46:

'Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.'

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

welche die Göttin ausser der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines 'Pontificis Vestae' gedacht wird[1]. Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem blossen Altare, worauf der Göttin geopfert ward[2]. Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens[3]. Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, dass weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle[4]. Plinius gedenkt einer sitzenden von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand[5]. Zugegeben, dass es uns jetzt schwer wird, eine blosse Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, dass sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die

'. . . . Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:'

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, Aen. ii. 296, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildsäule. ausdrücklich unterschieden. Spence muss die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

[1] Lipsius de Vesta et Vestalibus, cap. 13.

[2] Pausanias, Corinth. cap. xxxv. p. 198. edit. Kuhn, l. ii. 35. 2. p. 194 K.

[3] Idem, Attic. cap. xviii. p. 41, l. i. 18. 3.

[4] Polyb. Hist. lib. xvi. § 11; Op. t. ii. p. 443. edit. Ernest.

[5] Plinius, lib. xxxvi. sect. 4. § 25. p. 727. edit. Hard. 'Scopas fecit . . . . Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis' Diese Stelle muss Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta, cap. 3) schrieb: 'Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate.' Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, dass auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigne falsche Einbildung.

Fackel, das Palladium lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wusste selbst nicht recht, was er sah[1].

X.

ARGUMENT.

Spence is astonished that the ancient poets do not describe the Muses and other personified abstractions as the artists represent them, i. e. by depicting their attributes, dress, &c. Again he overlooks the different character of the two arts. The artist requires symbols and attributes, or how could we recognise his figures? Thus allegory is essential to painting and sculpture. The poet, however, characterises the Muses and other personal abstractions, as abstinence, by simply mentioning their names. Allegory, far from being essential to poetry, may do it grievous harm. There is one class of emblems, however, largely used by the poets, those which are the instruments themselves

[1] Georg. Codinus de Originib. Constant. edit. Venet. p. 12. *Τὴν γῆν λέγουσιν* Ἑστίαν, *καὶ πλάττουσι αὐτὴν γυναῖκα, τύμπανον βαστάζουσαν, ἐπειδὴ τοὺς ἀνέμους ἡ γῆ ὑφ' ἑαυτὴν συγκλείει.* Suidas, aus ihm, oder beide aus einem ältern. sagt unter dem Worte Ἑστία eben dieses. 'Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält.' Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, dass ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, dass ihre Figur damit übereinkomme; *σχῆμα αὐτῆς τυμπανοειδὲς εἶναι.* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. p. 895 D; id. de facie in orbe Lunae.) Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirret hat. Er wusste vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anderes dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. 'Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

'Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae.'

(Virgilius Georgic. lib. ii. ver. 444.) Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget (Ad Tabulam Iliadis, p. 334), und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein.

with which those beings work, as the hammer and tongs of Vulcan. These emblems may be called the poetical attributes in contradistinction to the allegorical ones employed by the artist.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muss nachgedacht haben.

'Was die Musen überhaupt betrifft,' sagt er, 'so ist es doch sonderbar, dass die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so grosse Verbindlichkeit haben, erwarten sollte[1].'

Was heisst das anders, als sich wundern, dass wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muss sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen lässt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

> 'Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
> Urania . . .[2]

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äussert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche

[1] Polymetis, Dial. viii. p. 91.
[2] Statius, Theb. viii. 551.

die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten[1]. 'Es verdient angemerket zu werden,' sagt er, 'dass die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rathe ziehen[2].—Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig.'

Wenn der Dichter Abstracta personifiret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun lässt, genugsam characterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muss also seinen personifirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mässigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloss personifirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiss?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die

[1] Polym. Dial. x. p. 137. [2] Ibid. p. 134.

Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine blosse Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höheren Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuen Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mässigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind blosse Instrumente, ohne welche diese Wesen

die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches [1].

[1] Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist (lib. i. Od. 35. ver. 17):

'Te semper anteit saeva Necessitas;
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum . . .'

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fliessende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: 'J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poëte ait eu besoin de ce correctif?' Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein 'attirail patibulaire' sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern, weil alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine grössere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind.—Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten (Dial. x. p. 145). 'Die Römer,' sagt er, 'nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, welches so fein ist, dass es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher, in einer von seinen Oden, dünnbekleidet; und in einer andern: durchsichtig.' In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, dass 'Sola' ein besonderes Beiwort sei, welches die

XI.

ARGUMENT.

Count Caylus, a famous French art critic, advises the artists to choose their subjects in Homer and to adhere in the execution of their works minutely to the poet's descriptions. He shows, thereby, his ignorance of the essential difference between art and poetry. In the artist's case the chief difficulty is not invention, but execution,—in the poet's it is the power of invention that characterises the great genius more than anything. Expression in marble is more difficult than expression in words. For this reason we do not look in the artist so much for invention and for novelty in his subjects. For this reason the artist confines himself to a narrow circle of subjects, and he prefers those which are familiar to the public. A subject remote and little known to the public would require a commentary or would only give

Römer der Göttin 'Fides' gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt (lib. i. c. 21. § 3, 'et soli fidei sollemne instituit;' lib. ii. c. 3) ['sola innocentia'] bedeutet es weiter nichts als was es überall bedeutet, die Ausschliessung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das 'soli' sogar verdächtig, und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich darneben stehende 'solenne' veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit 'Innocentia,' die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben: nämlich in der oben angezogenen fünfunddreissigsten des ersten Buchs [ver. 21]:

'Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno.'

Es ist wahr, 'rarus' heisst auch dünne; aber hier heisst es bloss selten, was wenig vorkömmt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: 'Fides raro velata panno.' Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein [ver. 16]:

'Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.'

Wie kann man sich aber von einem blossen Worte so verführen lassen? Heisst denn 'Fides arcani prodiga' die Treue? Oder heisst es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, dass sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke blossstellet.

us a riddle to solve. It is the familiarity of the public with the subject represented by the artist that increases the effect produced on the minds of the spectators.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, dass der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle[1]. Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

[1] Apollo übergiebt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen (Il. ii. 681, 682):

Πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι,
Ὕπνῳ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: 'Il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son tems au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort.' (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le costume, à Paris 1757, 1758.) Das heisst von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meisten mit seiner grossen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisiret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiss, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füssen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. xviii. p. 422. edit. Kuhn, v. 18. 1): *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας*, lieber übersetzen, als mit krummen Füssen, oder wie es Gedoin in seiner Sprache gegeben hat 'les pieds contrefaits.' Was sollten die krummen Füsse hier ausdrücken? Uebereinander geschlagene Füsse hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äussert, Anlass zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem grössten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloss als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüssten, dass der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde es nicht von

alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstössig sein können? Ich kann mich nicht bereden, dass das kleine metallene Bild in der herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruht (Spence's Polymetis, Tab. xli.) eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, dass wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als dass er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursach scheinet diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und grössere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein grösseres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copiret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muss erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, dass die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, dass sein grösstes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und liess seine ganze Erfindsamkeit auf die blosse Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck[1]. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

'Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus[2].'

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen grossen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann

[1] Betrachtungen über die Malerei, s. 159 u. f.
[2] Ad Pisones, ver. 128-130.

er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloss sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blick hangt die grösste Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, dass die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, dass ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschliesst, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiss, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, dass mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als

er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniss brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, dass das Publicum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Dass ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, dass die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publicum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muss, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiss nicht wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, dass sein Rath eine blosse Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfniss der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, dass sie auch der Nachwelt unvergesslich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; 'impetus animi,' sagt Plinius, 'et quaedam artis libido[1],' ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sondernbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus[2],

[1] Lib. xxxv. sect. 36. § 106. p. 700. edit. Hard.

[2] Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will,

einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

ARGUMENT.

Count Caylus invites the painter to choose his subjects in Homer and to adhere faithfully to the original. But how is this possible in scenes where Homer describes the supernatural agency of the gods interfering in the struggle of the fighting armies? The artist cannot represent the gigantic size which the poet ascribes to them, as they would look monstrous in the picture; nor can he introduce them as ordinary warriors, for how could we recognise their divine nature? And how can he represent them at all, invisible as they frequently are to mortal eye,

dass in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. 'Protogenes,' sagt er, 'hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalet, dass es zu leben schien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus.' (Traité de la Peinture, t. i. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müssige Satyr, **Σάτυρος ἀναπαυόμενος**, hiess. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer missverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände (Rhodi, lib. i. cap. 14. p. 38): 'In eadem, tabula sc., in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens.' Desgleichen bei dem Herrn Winckelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh s. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn sass, ausdrücklich. (Lib. xiv. p. 750. edit. Xyl., p. 652 C.) Die Stelle des Plinius (lib. xxxv. sect. 36. § 104 sqq. p. 699) haben Meursius und Richardson und Winckelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, dass von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessentwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

unless he makes use of a cloud in order to hide the god,—which cloud would, in this case, be a mere hieroglyphic, a symbol, an arbitrary, not a natural sign?

HOMER bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen lässt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, dass die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muss nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äusserst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, dass durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter[1] dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und lässt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so gross, und

[1] Iliad, Φ. 385.

über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muss eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Massstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Massstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter gross waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, grossen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten. [Il. xxi. 403.]

Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λίθον εἵλετο χειρὶ παχείῃ,
Κείμενον ἐν πεδίῳ, μέλανα, τρηχύν τε, μέγαν τε,
Τόν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.

Um die Grösse dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, dass Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen lässt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Grösse des Steins proportionirt sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal grösser ist als ich, muss natürlicher Weise auch einen dreimal grössern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Grösse des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstössigkeit durch die kalte Ueberlegung, dass eine Göttin übermenschliche Stärke

haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine grössere Wirkung sehe, will ich auch grössere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτὰ δ' ἐπέσχε πέλεθρα . .

bedeckte sieben Hufen [ib. 407]. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese ausserordentliche Grösse geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger[1].

Longin sagt [de subl. 9. 7], es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben, und seine

[1] Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (ver. 158–185) [157–188] nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, dass ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er lässt also zwar auch die Götter grosse Felsenstücke, die sie von dem Ida abreissen, gegeneinander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her [ver. 185 sqq.]:

. . . . . . Οἱ δὲ κολώνας
Χερσὶν ἀποῤῥήξαντες ἀπ' οὔδεος [l. οὔρεος] Ἰδαίοιο
Βάλλον ἐπ' ἀλλήλους· αἳ δὲ ψαμάθοισι ὁμοῖαι
Ῥεῖα διεσκίδναντο· θεῶν περὶ δ' ἄσχετα γυῖα
Ῥηγνύμεναι διὰ τυτθά . . .

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklössen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indess will ich nicht läugnen, dass in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Grösse des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Dass das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünkt mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war grösser, als dass es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Grösse, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter im Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget[1], müssen in dem Gemälde auf das gemeine Mass der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und

[1] In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede stellen. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellt, dass der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Grösse gegeben, die alle natürliche Masse weit übersteiget. Ich verweise ihn also, ausser der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva (*Κυνέην ἑκατὸν πολέων πρυλέεσσ' ἀραρυῖαν.* Iliad, E. 744), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad, N. 20); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen (Iliad, Σ. 516–519):

. . Ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
Ἄμφω χρυσείω, χρύσεια δὲ εἵματα ἕσθην
Καλὼ καὶ μεγάλω σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεώ περ,
Ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπ' ὀλίζονες ἦσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den grossen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Grösse denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indess schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermassen thun; und ich bin überzeugt, dass die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. ii. p. 130. edit. Wessel. c. 53.) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so grosser, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äusserlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, dass in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: so lässt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus[1], den Idäus vom Neptun[2], den Hektor vom Apollo[3]. Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, dass bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiret und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heisst aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein blosses symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müsst ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

[1] Iliad, Γ. 381. [2] Iliad, E. 23. [3] Iliad, Υ. 444.

Es ist wahr, Homer lässt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stossen: *τρὶς δ' ἠέρα τύψε βαθεῖαν*[1]. Allein auch das heisst in der Sprache des Dichters weiter nichts, als dass Achilles so wüthend gewesen, dass er noch dreimal gestossen, ehe er es gemerkt, dass er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, dass die Entrückung so schnell geschehen, dass kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und lässt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt[2]. In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloss hinzu, um die äusserste Schnelligkeit der Entrückung welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloss in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde; bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen: sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die

[1] Iliad, Υ. 446.

[2] Iliad, Υ. 321.

Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiss ich keinen andern Rath, als dass man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhüllet. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, dass sie nicht gesehen werden[1]; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, dass die Wolke ein willkürliches, und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches

[1] Zwar lässt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad, Ξ. 282, wo Juno und der Schlaf *ἠέρα ἑσσαμένω* sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (ver. 344) muss eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

> *Πῶς κ' ἔοι, εἴ τις νῶϊ θεῶν αἰειγενετάων*
> *Εὕδοντ' ἀθρήσειε;* . . . ver. 333.

Sie furchte sich nicht von den Menschen gesehen zu werden, sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen lässt, ver. 342:

> *Ἥρη, μήτε θεῶν τόγε δείδιθι, μήτε τιν' ἀνδρῶν*
> *Ὄψεσθαι· τοῖόν τοι ἐγὼ νέφος ἀμφικαλύψω*
> *Χρύσεον·*

so folgt doch daraus nicht, dass sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur so viel, dass sie in dieser Wolke eben so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet (Iliad, E. 845), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

ARGUMENT.

Some of the pictures which Count Caylus finds in the Iliad and of which he sketches the outlines, remain far below the description of the same scenes given by the poet; e. g. that of the Plague. In others, on the other hand, the effect produced by the painter would be much greater than that produced by Homer; e. g. a picture representing the gods assembled in council at a banquet. The fourth book of the Iliad, teeming with magnificent descriptions, does not furnish to Caylus more than one picture. We must infer, that we should not form a just estimate of the descriptive talent of Homer if we knew him only through the pictures sketched by Caylus.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden,—sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein,—ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloss von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest[1]. Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der grösste Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde

[1] Iliad, A. 44–53; Tableaux tirés de d'Iliade, p. 70.

wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? 'Hierauf ergrimmte Apollo, und schoss seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt.' Nun lese man den Homer selbst:

> Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
> Τόξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην.
> Ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
> Αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς·
> Ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἕηκεν·
> Δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.
> Οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῴχετο, καὶ κύνας ἀργούς.
> Αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς
> Βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schulter des Zornigen. Er gehet einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann fasst er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstösse mit Leichnamen.—Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleineste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, dass uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter[1]. Ein goldner offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannichfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde—mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmässigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man

[1] Iliad, Δ. 1–4; Tableaux tirés de l'Iliade, p. 30.

poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde, als das vom Pandarus ist, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beiderseitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet?

Was folgt aber hieraus? Dass nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben; dass der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat; dass die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget. Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Dass aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schliessen lässt.

XIV.

ARGUMENT.

It is evident that a poem may be extremely graphic without furnishing to the artist subjects for his pencil, and that another poem may be highly suggestive for the artist without being picturesque itself. If Caylus were right in judging of the excellence of a poet by the number of pictures that can be drawn from his poems, it would fare badly with Milton. But the fact is that a poetical picture is not necessarily convertible into a material painting; they are, indeed, two very different things which we are led to confound only by the ambiguity of the word 'picture.'

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen [1].

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, dass das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die grösste Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Gallerieen füllen. Aber müsste, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen grossen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der grössten

[1] Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. v. 'On est toujours convenu, que plus un Poème fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poèmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des Poèmes et des Poètes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poèmes et du génie de leurs Auteurs.'

Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Theile desselben, ohne dass sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man lässt sich bloss von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, dass wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewusst werden, als seiner Worte, heisst malerisch, heisst ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der ~~sich~~ von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen [1].

[1] Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin [de subl. 15. 1 sqq.] erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heissen, hiess bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. t. ii. edit. Henr. Steph. p. 1351, cap. xvi. p. 759 B.) gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden: *Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνιά εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

XV.

ARGUMENT.

Pandarus bending the bow and shooting the arrow, as represented by Homer, is a splendid specimen of a poetical picture. The painter can make no use of it. The feast of the gods is a beautiful subject for the painter; the poet's description of the scene is meagre and poor in comparison. The former describes an action in progress (the bending of the bow and shooting of the arrow), the latter represents a stationary action; poetry expresses succession in time, painting co-existence in space.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müssig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als dass die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloss sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, dass manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den grössten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, dass,

wenn man nicht wüsste, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte[1]. Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der grosse geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muss dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, dass jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende

[1] Iliad, Δ. 105:
Αὐτίκ' ἐσύλα τόξον ἐΰξοον . . . .
Καὶ τὸ μὲν εὖ κατέθηκε τανυσσάμενος, ποτὶ γαίῃ
'Αγκλίνας . . . . . .
Αὐτὰρ ὁ σύλα πῶμα φαρέτρης· ἐκ δ' ἕλετ' ἰόν
'Αβλῆτα, πτερόεντα, μελαινῶν [l. μελαινέων] ἕρμ' ὀδυνάων,
Αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει [l. κατεκόσμεε] πικρὸν ὀϊστόν . .
Ἕλκε δ' ὁμοῦ γλυφίδας τε λαβὼν, καὶ νεῦρα βόεια.
Νευρὴν μὲν μαζῷ πέλασεν, τόξῳ δὲ σίδηρον.
Αὐτὰρ ἐπειδὴ [l. ἐπεὶ δὴ] κυκλοτερὲς μέγα τόξον ἔτεινε,
Λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἆλτο δ' ὀϊστὸς
'Οξυβελὴς, καθ' ὅμιλον ἐπιπτέσθαι μενεαίνων.

Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muss: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muss sich mit Handlungen neben einander, oder mit blossen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen . . .

XVI.

ARGUMENT.

(A very important chapter, in which the author draws the conclusion from his previous remarks and shows the fundamental difference between art and poetry.)

Painting and poetry have two different means of expression or symbols; the first form and colour on canvas, that is to say *in space*, the second articulated sounds succeeding one another *in time;* consequently the former can only express co-existing, the latter only consecutive objects. Co-existing objects are bodies, consecutive objects are actions. Bodies with their visible properties are, therefore, the subjects peculiar to painting, actions are the subjects peculiar to poetry. It is true that painting can express actions, but it achieves this only indicatively, by means of bodies; it is true that poetry can represent bodies, but it can do so only indicatively by means of actions. Painting can only use a single moment of an action, and must therefore choose that which is most suggestive; poetry is confined to the use of a single property of a body, and must therefore choose that which inspires us with the clearest idea of that body. Consequently the poet must beware of description; he cannot rival the artist in painting.

These conclusions are confirmed by the practice of Homer. He represents nothing but progressive actions. If he describes at all, he does so by a single epithet,—choosing that which is most suggestive, —or by giving us, instead of a description of the object itself, the narration of its growth; he follows it through the various stages of its history or development, and by these means, by presenting action to our

Sd. Vier Weltalter:), 199.

minds, he succeeds in producing the most lively idea of it in the mind of the reader. The chariot of Juno is put together piece by piece before our eyes. We see Agamemnon putting on his garments one after the other. We follow his sceptre from the tree on which it grew, through all the royal hands that wielded it, and we are thus more impressed with its importance than by a minute description of the thing itself. The same device is to be observed in the representation of the bow of Pandarus. We see, thus, in the poetical description the origin and formation of that which, in the picture, we can only behold as a completed, ready-made object.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schliesse so. Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniss zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander- folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen

Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muss daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fliesst die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlusskette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen lässt sich die grosse Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Hand-

lungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, dass der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und dass seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter lässt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müsste, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiss durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muss, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den

Wagen der Juno sehen lassen, so muss ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so musste in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte[1].

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα,
Χάλκεα [l. χάλκε'] ὀκτάκνημα, σιδηρέῳ ἄξονι ἀμφίς·
Τῶν ἤ τοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὕπερθεν
Χάλκε' ἐπίσσωτρα, προσαρηρότα, θαῦμα ἰδέσθαι·
Πλῆμναι δ' ἀργύρου εἰσὶ περίδρομοι ἀμφοτέρωθεν·
Δίφρος δὲ χρυσέοισι καὶ ἀργυρέοισιν ἱμᾶσιν
Ἐντέταται· δοιαὶ δὲ περίδρομοι ἄντυγές εἰσιν·
Τοῦ δ' ἐξ ἀργύρεος ῥυμὸς πέλεν. αὐτὰρ ἐπ' ἄκρῳ
Δῆσεν χρύσειον καλὸν ζυγόν, ἐν δὲ λέπαδνα
Κάλ' ἔβαλεν, χρύσεια. . . . .

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muss sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun: das weiche Unterkleid, den grossen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen[2].

[1] Iliad, E. 722–731.

[2] Iliad, B. 43–47.

. . . Μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα,
Καλὸν, νηγάτεον, περὶ δ' αὖ μέγα [*l.* περὶ δὲ μέγα] βάλλετο
φᾶρος·
Ποσσὶ δ' ὑπαὶ [*l.* ὑπὸ] λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα.
Ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον,
Εἵλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον, ἄφθιτον αἰεί.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloss das väterliche, unvergängliche Scepter heisst, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte [xi. 633] bloss χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Malt er uns, ausser den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Kopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiss, dass mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, dass er wirklich selber gemalet habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich lässt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus u. s. w.

. . Σκῆπτρον ἔχων· τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων·
Ἥφαιστος μὲν δῶκε [*l.* ἔδωκε] Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι·
Αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ·
Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ·
Αὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρέϊ, ποιμένι λαῶν·

Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπε πολύαρνι Θυέστῃ·
Αὐτὰρ ὁ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λεῖπε φορῆναι,
Πολλῇσι νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν[1].

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte.—Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, dass einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, dass Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; dass der erste König ein Sohn der Zeit (Ζεὺς Κρονίων), ein ehrwürdiger Alte gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (Διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; dass der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Πέλοπι πληξίππῳ) überlassen habe; dass der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (ποιμὴν λαῶν), sie mit Wohlleben und Ueberfluss bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολύαρνι Θυέστῃ) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen ertheilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde

[1] Iliad, B. 101–108.

gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber dem ungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen kann.— Doch dieses liegt ausser meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters bloss als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen[1].

Ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὔποτε φύλλα καὶ ὄζους
Φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
Οὐδ' ἀναθηλήσει· περὶ γάρ ῥά ἑ χαλκὸς ἔλεψε
Φύλλα τε καὶ φλοιόν· νῦν αὖτέ μιν υἷες Ἀχαιῶν
Ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἵ τε θέμιστας
Πρὸς Διὸς εἰρύαται . . . .

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser von einem aus dem

[1] Iliad, A. 234–239.

Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloss da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das blosse Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polirt und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heissen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepasst, und ihn erlegt; die Hörner waren von ausserordentlicher Grösse, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können[1].

. . . Τόξον, ἐΰξοον, ἰξάλου αἰγός
Ἀγρίου, ὅν ῥά ποτ' αὐτὸς, ὑπὸ στέρνοιο τυχήσας,
Πέτρης ἐκβαίνοντα δεδεγμένος ἐν προδοκῇσιν
Βεβλήκει πρὸς στῆθος· ὁ δ' ὕπτιος ἔμπεσε πέτρῃ·
Τοῦ κέρα ἐκ κεφαλῆς ἑκκαιδεκάδωρα πεφύκει·

[1] Iliad, Δ. 105–111.

> Καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἤραρε τέκτων,
> Πᾶν δ' εὖ λειήνας, χρυσέην ἐπέθηκε κορώνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

ARGUMENT.

It is true that the instrument of the poet, language, is able to bring the various co-existing parts of a body successively before the mental eye of the hearer, and thus to produce in him an image of the object described. But it is impossible that this image should be as lifelike as it is the ambition of the poet to make it, of the poet who desires to impress our imagination so powerfully as to produce in us a complete illusion. No description of the various parts of a body in succession will enable us to take in the entire object at a glance, as the bodily eye does; for when the poet will have arrived at the end of his description the first traits he drew will have been forgotten or will be recalled into the memory only with infinite trouble. Haller describes a flower of the High Alps with minute accuracy, but, unless we have known it before, we fail to form an adequate conception of it from his description, because we cannot gather the single parts of the description into a living image. A picture of the flower done by the hand of some Dutch artist will give us a much more vivid idea of it, because we see the whole at a glance. The poet does not succeed here, because he is unable to translate the co-existence of things into the consecutiveness of language. The prose writer, however, or the didactic poet, who appeals to the understanding rather than to the imagination and who wishes to convey to the reader a distinct idea of the *single parts* of the object, may, nay must sometimes make use of these detailed descriptions of bodies; but in the higher sphere of epic or lyric poetry description is the characteristic of a poet wanting in true poetical genius.

ABER, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloss auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem

Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluss auch ohne Exempel gelten muss, und gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluss zu rechtfertigen weiss.

Es ist wahr: da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, dass man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloss verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloss klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewusst zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, dass sie

uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, dass wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mässigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heissen kann[1].

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,

[1] S. des Herrn v. Hallers Alpen.

Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schliesst ein gestreifter Stern in weisse Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit grosser Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, dass wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, dass alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, dass demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muss auf alle gleich vertheilet scheinen; unsere Einbildungskraft muss alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall?

Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, 'dass die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde[1]?' Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilet, muss sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muss mehr auf die fremden Zierraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äussere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, dass die blossen Zeilen:

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant—

dass diese Zeilen, in Ansehung ihres Eindrucks, mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muss seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen

[1] Breitingers kritische Dichtkunst, th. ii. s. 807.

zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muss ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet; können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisiret, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

. . . . Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior: quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

'. . . . . Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus, etc.[1]'

Denn wer sieht nicht, dass dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen fassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Ausser diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

'. . . . . Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus[2].'

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit grosser Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, dass wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte

[1] Georg. lib. iii. ver. 51 et 79.

[2] De A. P. 16.

ein bloss malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen[1]. Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, dass er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben[2].

[1] Prologue to the Satires, ver. 340:

'That not in Fancy's maze he wander'd long,
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.'

Ibid. ver. 148:

'. . . . . who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?'

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten: 'He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a picturesque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like children's delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artfully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature.' Sowohl der Dichter als Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmässigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, dass sie von der einen eben so nichtig als von der andern erscheinet.

[2] Poétique Française, t. ii. p. 501: 'J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.'

XVIII.

ARGUMENT.

It is true that succession of time is the department of the poet and space that of the painter, and that the two arts ought not to encroach on one another. Yet circumstances may force them to take certain liberties with each other, and to make invasions into each other's domain. In great historical pictures, e.g. the single moment to which the painter is tied, must frequently be extended; and in poetry several descriptive epithets are used following one another in such rapid succession that we fancy we hear them all at once. In this respect Homer has a great advantage over modern poets owing to the peculiarity of the construction of the Greek language.

The description of the shield of Achilles forms no exception to the rule that Homer avoids lengthy descriptions, as he does not describe it when completed, but tells the story of its making under the skilful hands of Vulcan. Owing to this device the description of the shield is intimately connected with the whole narrative. Virgil, who imitates Homer in the description of the shield of Aeneas, remains far below his model. He gives us a tedious detailed description of the shield when finished, which is in no way interwoven with his subject,—it is an interpolation invented by the courtier to flatter the Roman emperor.

UND dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein?—

Ich will hoffen, dass es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, dass auch diese wenigen Stellen von der Art sind, dass sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die

ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heisst ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muss, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heisst ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, dass sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äussersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget siehet, friedlich von beiden Theilen compensiret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, dass in grossen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und dass sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muss, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich blos einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Drapperie des Raphaels

macht[1]. 'Alle Falten,' sagt er, 'haben bei ihm ihre Ursachen, sei es durch ihr eigen Gewicht, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmet.' Es ist unstreitig, dass der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fusse, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern lässt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, dass er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine grössere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet: warum sollte er nicht auch dann

[1] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, s. 69. (Neue Ausgabe bei Ph. Reclam, s. 54.]

und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wann es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: *Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα*[1], runde, eherne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: *ἀσπίδα πάντοσε ἴσην* [*l. πάντοσ᾽ ἐίσην*], *καλὴν, χαλκείην, ἐξήλατον*[2], ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein blosses Gleichniss beweiset und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muss sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, dass sie ohne Anstoss für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, dass wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie lässt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter

[1] Iliad, E. 722.

[2] Iliad, M. 296 (294).

eine so glückliche Ordnung, dass der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes Καμπύλα κύκλα, φάλκεα, ὀκτάκνημα umschreiben müssen: 'die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten,' drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar 'die runden, ehernen, achtspeichigten,' . . aber 'Räder' schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, dass drei verschiedne Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate, und lässt die andern nachfolgen; er sagt: 'runde Räder, eherne, achtspeichigte.' So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäss, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im 'statu absoluto' stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem 'statu' kommen unsere Adjectiva völlig mit dem Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciret wird, ziehet,

nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei[1] betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander, dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, dass es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf,—dass ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboss, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun

[1] Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses lässt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, dass sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäussert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkele Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste[1]. Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so

[1] Ich finde, dass Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: 'Sane interest inter hunc et Homeri clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem,' (ad ver. 625, lib. viii. Aeneid.) Und warum dieses? Darum, meint Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloss die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern

'. . . . . genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella' [viii. 628 sq.]

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, dass mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten musste, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: 'Opportune ergo Virgilius. quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere.' Da Virgil nur etwas weniges von dem 'non enarrabile texto clypei' beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun; sondern er musste es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonne-

hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen lässt. Aber anstatt dass wir bei dem Homer nicht bloss die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, lässt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

'Ingentem clypeum informant . .
. . Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam[1],'

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzet uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indess fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versuchet, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man—so

ment des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hiess ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgeht. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

[1] Aeneid, lib. viii. 447-454.

kalt und langweilig wird, dass alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den blossen Figuren ergötzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiss,

'. . rerumque ignarus imagine gaudet' [viii. 730];

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen musste, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluss, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anderes vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das grosse Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werkes verlässt, und alle äussere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild musste gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kömmt, so musste das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als blosse Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses liess sich allein in der Manier des Homers thun. Homer lässt den Vulkan Zierraten künsteln, weil und indem

er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zierraten machen zu lassen, da er die Zierraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

ARGUMENT.

Homer's description of the shield of Achilles has been blamed by some critics who maintain that it could not have contained so many scenes and figures. To refute this objection Boivin had the shield drawn, but as he did not understand the poet, he produced many more pictures than Homer's shield was meant to contain. When Homer describes one of the scenes represented on the shield he does not bind himself to the single moment that is actually represented, but he makes use of the advantage of the poet mentioned above, to extend his description over the time preceding and subsequent to the single moment which is the subject of the picture. The artist who executed the shield had, of course, chosen only the most pregnant moment in each scene, producing as great an allusion as his art admitted. Keeping this in mind we shall come to the result, that Homer has not drawn more than ten distinct pictures. Boivin divided each of these into two or three in proportion to the number of moments he could discover in Homer's narrative. Pope accepted the division of Boivin and greatly praised his pictures; he even discovered that the law of perspective had been faithfully observed in them; this, however, is of much later origin, having been discovered by the scene-painters, and was hardly ever faithfully adhered to by ancient artists.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, dass diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig

sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, dass Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Masse zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlass dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, dass die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σάκος πάντοσε δεδαιδαλμένον*, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, dass die alten Künstler diese nicht leer liessen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset[1]. Doch nicht genug, dass sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen musste, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zertheilte. Ich weiss wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt dass er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, dass ihre Forderungen unrechtmässig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele fasslicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt[2]:

[1] '... Scuto eius, in quo [*l.* sed in scuto eius] Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; eiusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem [*l.* dimicationes].' Plinius, lib. xxxvi. sect. 4. § 18. p. 726. Edit. Hard.

[2] Iliad. Σ. 497–508.

Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
'Ωρώρει· δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποίνης
'Ανδρὸς ἀποφθιμένου [l. ἀποκταμένου]· ὁ μὲν εὔχετο πάντ' ἀποδοῦναι,
Δήμῳ πιφαύσκων· ὁ δ' ἀναίνετο μηδὲν ἑλέσθαι·
"Αμφω δ' ἱέσθην ἐπὶ ἵστορι πεῖραρ ἑλέσθαι.
Λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον, ἀμφὶς ἀρωγοί·
Κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
Εἵατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις, ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ·
Σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χερσ' ἔχον ἠεροφώνων.
Τοῖσιν ἔπειτ' ἤϊσσον, ἀμοιβηδὶς δ' ἐδίκαζον [l. δὲ δίκαζον].
Κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύω χρυσοῖο τάλαντα . .

so, glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbusse für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urthelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als dass er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget,

sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen, allein kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Aeusserungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die aufeinander folgen und nicht nebeneinander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht 'actu' in dem Gemälde enthalten war, das lag 'virtute' darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, dass man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt[1] in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben so wohl in zwölfe theilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht fasste und von ihm verlangte, dass er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, dass es fast nöthig gewesen wäre,

[1] ver. 509–540.

jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem ἐν μὲν ἔτευξε, oder ἐν δὲ ποίησε, oder ἐν δ' ἐτίθει oder ἐν δὲ ποίκιλλε Ἀμφιγυήεις anfängt[1]. Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muss alles, was sie verbinden, als einziges betrachtet werden, dem nur bloss die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfliessen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope liess sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonders zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, dass ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Contrast, Perspectiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wusste, dass zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse, die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege

[1] Das erste fängt an mit der 483sten Zeile, und geht bis zur 489sten; das zweite von 490–509; das dritte von 510–540; das vierte von 541–549; das fünfte von 550–560; das sechste von 561–572; das siebente von 573–586; das achte von 587–589: das neunte von 590–605, und das zehnte von 606–608. Bloss das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, dass es ein besonderes Gemälde sein muss.

gewesen, so musste doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mussten so glaubwürdig nicht sein, dass ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehnen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die blossen Data der Historienschreiber weiss. Denn dass die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloss deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, dass sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei grossen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen[1], waren offenbar ohne alle Perspectiv. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, dass Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweist weiter nichts, als dass ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnt[2]. 'Homer,' sagt er, 'kann kein

[1] Phocic. lib. x. cap. xxv–xxxi.

[2] Um zu zeigen, dass dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad, vol. v. Obs. p. 61) in der Grundsprache anführen: 'That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us,' &c. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck 'aerial Perspective,' die Luftperspectiv ('Perspective aérienne') ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Massgebung der Entfernung verminderten Grössen gar nichts zu thun hat, sondern unter der

Fremdling in der Perspectiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. E., dass die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und dass die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, bei Seite gestanden. Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer grossen perspectivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Grösse ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermassen unstreitig, dass die Kunst, sie nach der Perspectiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen.' Die blosse Beobachtung der optischen Erfahrung, dass ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, dass die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schliessen lässt: so ist es natürlich, dass man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthiger-

man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

weise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Strassen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozess entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, dass er die freie Aussicht zugleich in die Strassen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, dass man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muss es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannichfaltige Fehler gegen die Perspectiv finden, als man jetzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde [1].

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf [2].

XX.

ARGUMENT.

The adequate description of beautiful bodily objects does not lie in the power of the poet. Exhibiting the component parts of these only in succession, he is unable to produce the effect which the painter produces who arranges them in close union on his canvas. Conscious of this fact, Homer avoids detailed descriptions of beautiful objects. He never describes Helen; Constantinus Manasses attempts it and fails

[1] Betrachtungen über die Malerei, s. 185.
[2] Geschrieben im Jahre 1763.

ludicrously. Even Ariosto in his much admired description of Alcina is far from giving us a clear idea of the beautiful woman he describes. Anacreon refrains from giving a minute description of his mistress and of his favourite boy Bathyllus. Seeing his inability to do justice to them in words he summons a painter to his assistance who is to work under his direction. Lucian too understood that in the description of beauty where poetry grows speechless, art must step in to serve as interpreter.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, dass diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, dass diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; dass der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; dass es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt:

Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besass eine göttliche Schönheit. Aber nirgends lässt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muss ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüsste wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese[1]:

[1] Constantinus Manasses, Compend. Chron. ver. 1157. p. 20 Edit. Venet., p. 51 Bonn. Die Fr. Dacier war mit diesem Portrait des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl zufrieden: 'De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas.' (Ad Dictyn Cretensem, lib. i. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epitres d'Ovide, t. ii. p. 361) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus (p. 124) von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich (cap. 12. p. 14, 15 Meister) von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbrauen gehabt: 'notam inter duo supercilia habentem.' Das war doch wohl nichts schönes? Ich wollte, dass die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Theils halte ich das Wort 'nota' hier für verfälscht, und glaube, dass Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσόφρυον* und bei den Lateinern 'glabella' hiess. Die Augenbrauen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht (Junius de Pictura Vet. lib. iii. cap. 9. p. 245). Anakreon hielt die Mittelstrasse; die Augenbrauen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennt, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. xxviii. 13 sqq.):

Τὸ μεσόφρυον δὲ μή μοι
Διάκοπτε, μήτε μίσγε,
Ἐχέτω δ' ὅπως ἐκείνη,
Τὸ λεληθότως σύνοφρυν
Βλεφάρων ἴτυν κελαινήν.

Ἦν ἡ γυνὴ περικαλλής, εὔοφρυς, εὐχρουστάτη,
Εὐπάρειος [*l.* εὐπάρῃος], εὐπρόσωπος, βοῶπις, χιονόχρους,
Ἑλικοβλέφαρος, ἁβρά, χαρίτων γέμον ἄλσος,
Λευκοβραχίων, τρυφερά, κάλλος ἄντικρυς ἔμπνουν,
Τὸ πρόσωπον κατάλευκον, ἡ παρειὰ ῥοδόχρους,
Τὸ πρόσωπον ἐπίχαρι, τὸ βλέφαρον ὡραῖον,
Κάλλος ἀνεπιτήδευτον, ἀβάπτιστον [*l.* αὐτόβαπτον], αὐτόχρουν,
Ἔβαπτε τὴν λευκότητα ῥοδόχρια [*l.* ῥοδόχροια] πυρίνη [*l.* πυρσίνῃ],
Ὡς εἴ τις τὸν ἐλέφαντα βάψει λαμπρᾷ πορφύρᾳ.
Δειρὴ μακρά, κατάλευκος, ὅθεν ἐμυθουργήθη
Κυκνογενῆ τὴν εὔοπτον Ἑλένην χρηματίζειν . . .

so dünket mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterlässt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

'Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed iunge sic ut anceps
Divortium relinquas
Quale esse cernis ipsi.'

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müsste man wohl sodann anstatt des Wortes 'notam' lesen? Vielleicht 'moram'? Denn so viel ist gewiss, dass 'mora' nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

'Ego inquieta montium iaceam mora,'

wünscht sich der rasende Herkules beim Seneca (ver. 1215) [ver. 1222 Peiper], welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: 'Optat se medium iacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte coniungi, aut rursus distrahi.' Sie heissen auch bei eben demselben Dichter 'lacertorum morae,' soviel als 'iuncturae' (Schroederus ad ver. 762. Thyest.).

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert[1].

'Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

[1] Orlando Furioso, canto vii. st. 11–15. 'Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zween schwarzen äusserst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschiessen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwo kleinen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwo Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschliesst und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weisser Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwo zarte, von Helfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äussersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet. (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, dass das, was versteckt war, mit dem, was dem Auge bloss stand, übereinstimme). Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weisse Hand etwas länglich, und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trockenen, geründeten Fuss. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen.' —(Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter, b. ii. s. 228.)

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due valette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.'

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne das sich zum Ruhme des Künstlers viel besonders sagen lässt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce in seinem Gespräche von der Malerei, lässt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein ausserordentliches Aufheben machen[1]; ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe bloss auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schliesst aus jenen Kenntnissen, dass gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, das sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken lässt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost misslingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, dass wenn Ariost sagt:

'Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri,'

[1] (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, Firenze 1735, p. 175.) 'Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori.'

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleissigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studiret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset [1]. Er mag sich immerhin, in den blossen Worten:

'Spargeasi per la guancia delicata
Mista color di rose e di ligustri,'

als den vollkommensten Coloristen als einen Titian zeigen [2]. Man mag daraus, dass er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennt, noch so deutlich schliessen, dass er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemissbilliget [3]. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

'Quindi il naso per mezo il viso scende,'

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden [4]. Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiss, aus welchen Verhältnissen eine schöne

[1] (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, Firenze 1735, p. 175.) 'Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de più excellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.'

[2] (*Ibid.* p. 182.) 'Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.'

[3] (*Ibid.* p. 180.) 'Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda. dir chioma d'oro: ma gli parve forse; che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro.' Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur dass es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

[4] (*Ibid.* p. 182.) 'Il naso, che discende giù, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.'

Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüssten, lässet er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn in die gehörigen Schranken geschlossen, 'la fronte,'

'Che lo spazio finia con giusta meta;'

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

'Che non trova l'invidia, ove l'emende;'

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

'Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:'

was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmersam machen will, möchten sie noch etwas sagen: denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruss die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als 'pulcherrima Dido.' Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

'Tandem progreditur . . . .
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem[1].'

[1] Aeneid, iv. 136.

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, 'da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt:' so würde Virgil antworten, 'es liegt nicht an mir, dass ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.'

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert[1]. Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und lässt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, dass wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, dass das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, dass es nun eben den Mund zum reden eröffnen werde:

Ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτήν·
Τάχα, κηρέ, καὶ λαλήσεις.

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, dass es zweifelhaft wird,

[1] Od. xxviii. 33 sq.; xxix. 27 sqq., u. 43 sq.

wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω,
Τὸν Ἀδώνιδος παρελθών,
Ἐλεφάντινος τράχηλος·
Μεταμάζιον δὲ ποίει
Διδύμας τε χεῖρας Ἑρμοῦ,
Πολυδεύκεος δὲ μηρούς
Διονυσίην δὲ νηδὺν . . .
Τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον
Καθελὼν, ποίει Βάθυλλον.

So weiss auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler[1]. Was heisst aber dieses sonst, als bekennen, dass die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; dass die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermassen zur Dolmetscherin dienet?

XXI.

cf. M.L. Pub. June, 1909 (XXIV. 2) p. 285 ff.

ARGUMENT.

Instead of giving us a minute description of a beautiful object, the poet will set our imagination working by showing the effect that beautiful object produced on others. Homer does not describe the beauty of Helen, but he tells us what a spell it exercised even on old

[1] Εἰκόνες, § 3. t. ii. p. 461. Edit. Reitz.

men. The same expedient is used by Sappho and by Ovid. But whilst the poet must leave the representation of beauty when in a state of repose to the painter, he can very well represent beauty in motion, for action is his domain. Beauty in motion is charm. The poet will best attain his object by translating beauty into charm. If we examine Ariosto's description of Alcina, we find that we are impressed only by those passages where the poet, unconsciously, represents beauty in motion. Anacreon owes his greatest effects to the same device.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will?—Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fusstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschliesst man ihr darum auch jeden Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muss?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, dass Helena weisse Arme [1] und schönes Haar [2] gehabt; eben der Dichter weiss dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern [3]:

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
Τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
Αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als

[1] Iliad, Γ. 121. [2] Ibid. 319, vielm. 329.
[3] Ibid. 156–158.

das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, lässt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habet die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als hässlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeiget [Amor. i. 5, 19 sqq.]:

'Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
  Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
  Quantum et quale latus! quam iuvenile [*l.* iuvenale] femur!'

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu geniesen, den er genoss.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, dass sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt

einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als blosser Formen oder Farben: so muss der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, dass sie schwarz und feurig sind, sondern daher, dass sie,

'Pietosi à riguardar, à mover parchi,'

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; dass Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschiesst. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschliessen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Aepfel uns seine Weisse und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äussersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

'Duo pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.'

Ich bin versichert, dass lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedränget, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben [Od. xxviii. 26].

Τρυφεροῦ δ᾽ ἔσω γενείου,
Περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ
Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken lass alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Ründung, das schönste Grübchen, 'Amoris digitulo impressum' (denn das ἔσω scheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen)—er konnte dem Halse die schönste Carnation geben: aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, dass der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

---

to XXIV, p. 175

XXII.

ARGUMENT.

Many ancient artists represented scenes taken from the Homeric poems, but they refrained from the servile imitation of the poet's manner which Count Caylus recommends to modern painters. They imbued themselves with the spirit of Homer, they let the flame of his enthusiasm kindle their own, whilst in the detail of their work they never overlooked the intrinsic difference of painting and poetry. To realise this we need only compare Zeuxis' painting of Helen with the imaginary picture of the same subject sketched by Caylus. Yet there is no doubt that the ancient artists owed to Homer many highly

suggestive traits. The famous passage in which he describes Zeus as shaking Olympus with the nod of his head inspired Phidias in the production of the grandest statue of antiquity, and probably suggested to him that a great deal of expression resides in the eyebrows. In the statue of the Apollo of Belvedere there is a certain disproportion in the length of the upper and of the lower limbs, a blemish which in this particular case is the cause of a very striking and sublime effect. This trait too seems to have been suggested by a passage of Homer.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloss in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, dass es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte[1].

Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: 'Helena mit einem weissen Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muss sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeusser-

[1] Val. Maximus, lib. iii. cap. 7. ext. 3. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12, περὶ λόγων ἐξετάσεως. De prisc. script. cens. 1. vol. v. p. 417 Reiske.

ungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere.'

Man denke sich dieses Gemälde von dem grössten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schliessen soll? 'Turpe senilis amor;' ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu [Il. iii. 159]:

> 'Αλλὰ καὶ ὥς, τοιή περ ἐοῦσ', ἐν νηυσὶ νεέσθω,
> Μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

Ohne diesen Entschluss wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich [ibid. 141]:

> Αὐτίκα δ' ἀργεννῇσι καλυψαμένη ὀθόνῃσιν
> Ὡρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο . . .

aber, um über die Strassen damit zu gehen; und wenn auch

schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erstemal, dass sie die Alten sahen; ihr Bekenntniss durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äusserst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weissen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriss unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, dass ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloss als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: 'Hélène couverte d'un voile blanc'), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas geläufiges, dass sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen! Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die hässlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äussert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde sich gegen das

Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleissiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten[1]. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleissig genutzt zu haben: diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Ausser der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, dass die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf[2]. Handlungen aber aus

[1] Fabricii Biblioth. Graec. lib. ii. cap. 6. p. 345.

[2] Plinius sagt von dem Apelles (libr. xxxv. sect. 36. § 96. p. 698. Edit. Hard.): 'Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis.' Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorraget, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist, als der Poesie. Das 'sacrificantium' nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. Z. 102 106):

Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα,
Ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον, ἢ Ἐρύμανθον,
Τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς ἐλάφοισιν·
Τῇ δέ θ' ἅμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς Αἰγιόχοιο,
Ἀγρονόμοι παίζουσι· . . . .

Plinius wird also nicht 'sacrificantium,' er wird 'venantium,' oder etwas ähnliches geschrieben haben, vielleicht 'sylvis vagantium,' welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefähr hätte. Dem παίζουσι beim Homer würde 'saltantium' am nächsten kommen, und auch Virgil lässt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid, i. 497, 498 (vielm. 498, 499):

'Qualis in Eurotae ripis, aut per iuga Cynthi
Exercet Diana choros . . . .'

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall. (Polymetis, Dial. viii. p. 102.) 'This Diana,' sagt er, 'both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by

dem Homer zu malen, bloss weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die

Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion.' In einer Anmerkung fügt er hinzu: 'The expression of παίζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of 'Choros exercere,' in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods.' Spence will nämlich jene feierlichen Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch Plinius das Wort 'sacrificare:' 'It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word "sacrificare" of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind.' Er vergisst, dass bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: 'exercet Diana choros.' Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mussten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. iv. lib. i. ver. 5 sqq.:

'Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede . . . .'

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als dass sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, dass die Artisten verschiedene, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, dass die Zeilen[1]:

> Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὄφρυσι νεῦσε Κρονίων·
> Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
> Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον·

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und dass ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, 'propemodum ex ipso coelo petitum,' gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heisst, als dass die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr specielles angeben lässt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, dass er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, 'quanta pars animi[2]' sich in ihnen zeige. Vielleicht, dass sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiss zu

[1] Iliad, A. 528. Valerius Maximus, lib. iii. cap. 7. ext. 4.

[2] Plinius, lib. x. sect. 51. p. 616. Edit. Hard. [Lessing bezieht sich hier auf Plin. xi. 51. 138: 'in adsensu eius supercilia homini et pariter et alterna mobilia, et in iis pars animi.]

wenden bewegte, um das einigermassen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennt. Denn es ist gewiss, dass die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt[1], und nach ebendemselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat[2]. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt[3]. 'Dieser Apollo,' sagt er, 'und der Antinous sind beide in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als menschliches zeiget, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionirliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, besonders dass die Füsse und Schenkel, in Ansehung der obern Theile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der grössten italienischen Maler, scheinet eben dieser Meinung

[1] Plinius, lib. xxxiv. sect. 19. § 58. p. 651: 'Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.'

[2] Ibid. § 59: 'Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.'

[3] Zergliederung der Schönheit, s. 47. Berl. Ausg.

gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jetzt in England ist) seinem Apollo wie er den Tonkünster Pasquilini krönt, das völlige Verhältniss des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Copie von dem Apollo zu sein scheinet. Ob wir gleich an sehr grossen Werken oft sehen, dass ein geringerer Theil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein, denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniss eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schliessen, dass diese Glieder mit Fleiss müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urtheilen, dass das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Theile derselben zu sein geschienen.'—Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, dass es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloss aus diesem Zusatze von Grösse in den Abmessungen der Füsse und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so lässt er ihn sagen[1]:

Στάντων μὲν, Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους,
Ἄμφω δ' ἑζομένω, γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς.

'Wann beide standen, so ragte Menelaus mit den beiden Schultern hoch hervor; wann aber beide sassen, war Ulysses der ansehnlichere.' Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniss leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füssen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz

[1] Iliad, Γ. 210, 211.

von Grösse in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

XXIII.

ARGUMENT.

We saw that a successive enumeration of the various elements of a beautiful object destroys the effect which beauty produces in nature. The same holds true in regard to the description of ugliness. As we hear only part of it described at a time, and as, when arrived at the end of the description, we are unable to place vividly before us the entire picture in terrible reality, the effect of ugliness is necessarily weakened. But it is this very circumstance which—contrary to the rule we laid down in regard to the description of the beautiful—justifies the poet in making use of ugliness as an element in his work. The poet will make use of it in order to produce certain mixed sensations, above all the ridiculous and the horrible. The ridiculous is produced by drawing a contrast between imaginary perfections and real imperfections. Thersites is ugly and at the same time conceited, therefore ridiculous. But unless harmlessness or impotence to work evil be found as an element in this contrast, the ridiculous is changed into the terrible. Ugliness when harmless, as in the case of Thersites, may be ridiculous, but it becomes horrible when it is hurtful, as in the case of Richard III.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht hässlich. Auch die Hässlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden lässt.

Sonach würde auch die Hässlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äusserste Hässlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Hässlichkeit vergönnet, was er bei

der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Hässlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird!

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Hässlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Hässlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muss.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites hässlich, um ihn lächerlich zu machen. Es wird aber nicht durch seine blosse Hässlichkeit lächerlich; denn Hässlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert[1]. Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, dass dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend sein muss, dass die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, dass sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, dass man ihm die Hässlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das Γελοῖον seiner lehrreichen Mährchen, vermittelst der Ungestaltheit, auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein

[1] Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn, th. ii. s. 23.

missgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruss, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der missgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdann fliessen Verdruss und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet, hätten, wird interessant. Der missgebildete gebrechliche Pope musste seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley den seinen.—So wenig aber Thersites durch die blosse Hässlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Hässlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Hässlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muss zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das Οὐ φθαρτικόν, welches Aristoteles[1] unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, dass jener Contrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, dass dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons theuer zu stehen gekommen wäre, dass er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein grösseres Uebel

[1] De Poetica, cap. v.

scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um de Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber[1]. Achilles bedauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite [ver. 737 sq.],

. . *ἥτ᾽ ἄφρονα φῶτα τίθησι*
Καὶ *πινυτόν περ ἐόντα.*

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, dass ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhasster, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, dass Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Hässlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Hässlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Hässlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiss dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein

[1] Paralipom. lib. i. ver. 720–778 [722–781].

paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Gloster, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kömmt es, dass jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre[1]:

'Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plague of Custom, and permit
The curiosity of Nations to deprive me,
For that I am some twelve or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they us
With base? with basenes? bastardy? base, base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to the creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?'

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloster sagen[2]:

'But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,

[1] King Lear, act i. sc. ii.
[2] The Life and Death of Richard III, act i. sc. i.

Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable,
That dogs bark at me as I halt by them:
Why, I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a Villain!'

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

ARGUMENT.

Ugliness cannot be a subject of painting as a fine art; for the feelings which it arouses are not only displeasing, but are not even of that class in which the disagreeable when imitated admits of a certain degree of pleasure. In painting which represents co-existence in space, ugliness exercises its full power at one and the same moment, and affects us hardly less deeply than in nature itself. Harmless ugliness cannot long remain laughable, as it does in poetry, but soon becomes repulsive; hurtful ugliness not only produces horror as in poetry, but excites aversion and disgust. A Thersites, therefore, a very effective character in poetry, cannot be a subject for painting.

So nutzt der Dichter die Hässlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Hässlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare

Gegenstände zu: als diese, schliesst sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter[1] hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. 'Die Vorstellungen der Furcht,' sagt er, 'der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, dass es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die blosse Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, dass das Uebel wirklich sei, sondern aus der blossen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung.'

Eben dieses gilt von der Hässlichkeit der Formen. Die Hässlichkeit beleidiget unser Gesichte, widerstehet unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger missfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Hässlichkeit seiner Form in der Nachahmung Hässlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Hässlichkeit zu abstrahiren, und uns bloss an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird

[1] Briefe, die neueste Litteratur betreffend. th. v. s. 102.

alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an [1], warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wissbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τὶ ἕκαστον, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schliessen können, ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, dass es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Hässlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wissbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig; das Missvergnügen hingegen, welches den Anblick der Hässlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Hässlichkeit besiegen. Je genauer ich das hässliche Nachbild mit dem hässlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloss, so dass das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Hässlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Hässlichkeit der Formen nicht mit zu den missfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reissende Thiere und Leichname. Reissende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht hässlich sind;

[1] De Poetica, cap. iv.

und dieses Schrecken, nicht ihre Hässlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung ausgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, dass wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Hässlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann; so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich hässlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, dass unschädliche Hässlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, dass schädliche Hässlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket; und dass jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muss aber zu bedenken geben, dass demohngeachtet

sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Hässlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Hässlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Hässlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Hässlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge bloss abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Hässlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode der Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, dass ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist[1]. Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

XXV.

ARGUMENT.

Some extremely disagreeable sensations and impressions allow an admixture of a certain amount of pleasure, not so the disgust and repugnance springing from the perception of deformity and ugliness. The senses of taste, smell, and touch are more exposed to disgust, than sight which is only affected through an association of ideas, and which

[1] Klotzii Epistolae Homericae, p. 33 et seq.

takes in, together with the nauseous impression, others of a less disagreeable nature; this is not the case with the lower senses. The poet whose proper sphere is successive action, and who, moreover, appeals only to the imagination and not to the senses, may make a limited use of the disgusting (as of the ugly) as an ingredient to produce certain mixed sensations. The disgusting may, for instance, increase the ridiculous or the terrible; countless instances may be adduced from the poets in order to prove this. But painting would place the disgusting *at once* (in co-existence) before the *eye*, and would, through a strong association of ideas, produce nausea in the spectator; it ought, therefore, to renounce this element altogether. There can be no doubt that the disgusting loses incomparably less of its effect in an imitation which appeals to the eye, than in one which appeals to the ear.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äussert sich bei der Unlust, welche die Hässichkeit der Formen in uns erwecket.

'Andere unangenehme Leidenschaften,' sagt er[1], 'können auch ausser der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüthe öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblösst; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, dass dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen

[1] Eben daselbst. [Briefe die neueste Litter. betr. th. v.] s. 103.

seine Unmuth lieber ist, als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Missvergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte.'

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Hässlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Hässlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu sein glaubet. 'Jene beide,' sagt er, 'durch eine übermässige Süssigkeit, und dieses durch eine allzugrosse Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloss durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder

dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht.' Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbrauen, sind Hässlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiss, dass wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuss, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur dass diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, dass es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, dass sie keinen merklichen Einfluss auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Hässliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Hässliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr ge-

mildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, dass der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Hässliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.

ΜΑΘ. Πρώην δέ γε γνώμην μεγάλην ἀφῃρέθη
Ὑπ' ἀσκαλαβώτου. ΣΤΡ. Τίνα τρόπον; κάτειπέ μοι.
ΜΑΘ. Ζητοῦντος αὐτοῦ τῆς σελήνης τὰς ὁδοὺς
Καὶ τὰς περιφοράς, εἶτ' ἄνω κεχηνότος,
Ἀπὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γαλεώτης κατέχεσεν.
ΣΤΡ. Ἥσθην γαλεώτῃ καταχέσαντι Σωκράτους.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiss, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Russ an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füsse und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens!

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Grässliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin[1] missfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus[2], das Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloss ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροὶ δ' ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fliessende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, dass das Blut davon auf die Erde rinnt:

. . . . *ἐκ δὲ παρειῶν*
Αἷμ' ἀπελείβετ' ἔραζε . . .

Hingegen eine fliessende Nase ist weiter nichts als ein fliessende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; ausser eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. 'Ha!' fährt Neoptolem auf einmal zusammen, 'hier trockenen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter[3]!'

NE. *Ὁρῶ κενὴν οἴκησιν, ἀνθρώπων δίχα.*
ΟΔ. *Οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστί τις τροφή* [*l.* *τρυφή* Welcker];

[1] Περὶ Ὕψους, *τμῆμα η'*, p. 15. edit. T. Fabri [sect. ix. 5].
[2] Scut. Hercul. 266.
[3] Philoct. 31–39.

ΝΕ. Στειπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.
ΟΔ. Τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κοὐδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;
ΝΕ. Αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φαυλουργοῦ [l. φλαυρουργοῦ] τινος
Τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.
ΟΔ. Κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.
ΝΕ. Ἰοὺ, ἰού· καὶ ταῦτα γ' ἄλλα θάλπεται
Ῥάκη, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλέα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammenverklebte Haar,

'Squallentem barbam et concretos sanguine crines,'

(wie es Virgil ausdrückt[1]) ein ekler Gegenstand aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken[2]?

'Clamanti cutis est summos derepta [l. direpta] per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.'

Aber wer empfindet auch nicht, dass das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche grässlich; und das Grässliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muss ich noch anmerken, dass es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es

[1] Aeneid, lib. ii. ver. 277.
[2] Metamorph. vi. 397 [vielm. 387].

ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äusserste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schliessen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte[1]:

'Hanc (famem) procul ut vidit . .
. . refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem . . .'

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräuel, und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus[2], die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, lässt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Strassen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Καὶ τὰν βῶν ἔφαγεν, τὰν Ἑστίᾳ ἔτρεφε μάτηρ,
Καὶ τὸν ἀεθλοφόρον καὶ τὸν πολεμήιον ἵππον,

[1] Metamorph. lib. viii. ver. 809.
[2] Hym. in Cererem. 111–116 [109–112, 115 sq.].

Καὶ τὰν αἴλουρον, τὰν ἔτρεμε θηριά μικκά . .
Καὶ τόθ' ὁ τῶ βασιλῆος ἐνὶ τριόδοισι καθῆστο
Αἰτίζων ἀκόλως τε καὶ ἔκβολα λύματα δαιτός . .

Und Ovid lässt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren [viii. 875].

'Vis tamen illa mali postquam consumpserat omnem
Materiam . . . . .
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.'

Nur darum waren die hässlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, dass der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius[1]:

Τυτθὸν δ' ἦν ἄρα δή ποτ' ἐδητύος ἄμμι λίπωσι.
Πνεῖ τόδε μυδαλέον τε καὶ οὐ τλητὸν μένος ὀδμῆς.
Οὐ κέ τις οὐδὲ μίνυνθα βροτῶν ἄνσχοιτο πελάσσας.
Οὐδ' εἴ οἱ ἀδάμαντος ἐληλάμενον κέαρ εἴη.
'Αλλά με πικρὴ δῆτά κε δαιτὸς ἐπίσχει [l. καὶ ἄατος ἴσχει]
ἀνάγκη
Μίμνειν, καὶ μίμνοντα κακῇ ἐν γαστέρι θέσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein einstehender, den sie prophezeien: und noch dazu löst sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, grässlichste Stellung, in die er ihn mit seinem

[1] Argonaut. lib. ii. ver. 228-233.

ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, dass es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, dass die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müsste sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone lässt, in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi, einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson missbilliget dieses deswegen[1], weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, dass sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, dass sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloss der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Hässlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und

[1] Richardson, de la Peinture, t. i. p. 74.

Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

XXVI.

ARGUMENT.

Winckelmann's History of Ancient Art having appeared in the mean time (1764), Lessing will not continue his own work before he has studied the book of the great critic. His Essay on the Limits of Painting and Poetry closes, therefore, with the preceding chapter. The last four chapters contain interesting observations on some disputed points in the history of art. The twenty-sixth and twenty-seventh chapters are devoted to an inquiry regarding the age of the group of Laokoon. Struck with the excellency of the work, Winckelmann ascribed it to the age of Alexander the Great, when among the Greeks art had reached its highest summit of perfection. But through the examination of the passage in Pliny which refers to the statue and by a train of very ingenious reasoning, Lessing arrives at the conclusion (now deemed erroneous) that the famous group was executed in the time of the first Roman emperors.

DES Herrn Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloss aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, dass er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, dass die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, dass sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indess auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, dass der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexander des Grossen.

'Das gütige Schicksal,' sagt er[1], 'welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus[2]

[1] Geschichte der Kunst, s. 347. Werke, vi. 16 Eisel.

[2] Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüsste nicht, dass die Handschriften in

und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann.'

In einer Anmerkung setzet er hinzu: 'Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an seinem Werke gelebet haben; Maffei aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, dass diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias geblühet haben, und auf dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polycletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblühet, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzet: andere Gründe kann Maffei nicht haben.'

Er konnte ganz gewiss keine andere haben. Aber warum lässt es Herr Winckelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloss anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so machet er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, dass Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke lässt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias[1], aus Klitor in Arkadien; der andere hin-

diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiss sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winckelmann muss sich in dieser Kleinigkeit bloss verschrieben haben.

[1] *Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμίας* [*l. Δαμέας*]—*οὗτοι δὲ Ἀρκάδές εἰσιν ἐκ Κλείτορος.* Phoc. cap. 9. l. x. 9. 8. p. 819. Edit. Kuhn.

gegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winckelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, dass er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntniss, ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, dass er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet, ohne Zweifel, in dem Laokoon zu viele von den 'argutiis[1],' die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als dass er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, dass der Laokoon nicht älter sein kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, dass er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? dass er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken liess, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden musste? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzet? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und liesse sich aus nichts schliessen, als

[1] Plinius, lib. xxxiv. sect. 19. §. 65. p. 653. Edit. Hard.

aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müsste den Kenner verwahren, dass er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winckelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhang der ganzen Stelle schliessen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, dass ich für das letztere eine grössere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und grössten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgender Gestalt fort[1]: 'Nec [deinde] multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae artis praeponendum [*l.* praeferendum]. Ex uno lapide eum et [*l.* ac] liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes [*l.* Polydeuces] cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi eius [*l.* in col. templ. eius Car.] probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.'

[1] Libr. xxxvi. sect. 4. § 37 sq. p. 730.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genannt werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes [*l.* Polydeukes] und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: 'Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis.' Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heissen, dass von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, dass die Kaiser sie überall zusammen suchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiss nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Dass es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, lässt sich auch schon daher schliessen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in früheren Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor[1], allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sah, ἄγαλμα ἀρχαῖον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiss nicht ihre

[1] Boeotic. cap. xxxiv. l. ix. 34. 3. p. 778. Edit. Kuhn.

Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, dass Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach ausser allem Zweifel, dass Craterus und Pythodorus, dass Polydektes [*l.* Polydeukes] und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebet, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein 'similiter' übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winckelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal die allerneuesten Meister springen müsste, diesen Sprung mit einem 'Gleichergestalt' thun?

Doch man wird einwenden, dass sich dieses 'similiter' nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmassen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen zu weitläufig gewesen wäre ('quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt'): so wären ihre sämmtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses

sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, dass Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war[1]. Herr Winckelmann sagt selbst, dass man von dergleichen ältern Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniss machen könne[2]. Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und grössere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, dass die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiss in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzet, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müsste das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke ('opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo') beobachtet hätten, äusserst befremden. Es müsste äusserst befremden, wenn so grosse Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom

[1] Plinius, lib. xxxvi. sect. 4. § 35. p. 730.
[2] Geschichte der Kunst, th. ii. s. 331.

hingegen konnte das grösste Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, dass erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Scopas sagt[1], die zu Rom in einem Tempel des Mars stand: 'quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo [*l.* multitudo] operum eam obliterat, ac magni officiorum [*l.* etiam oblitteratio ac magis officiorum] negotiorumque acervi omnis a contemplatione talium [*l.* tamen] abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est [*l.* silentio talis admiratio est].'

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmassung bei, die sie gleichfalls nicht sehr missbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen liess. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt[2]? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besass eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, liess von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als

[1] Plinius, l. c. § 26 sq. p. 727.

[2] Ad ver. 7. lib. ii. Aeneid. und besonders ad ver. 183. lib. xi. Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniss der verlorenen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

Laokoon vollkommen angemessen[1]: 'ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monimenta sua voluit.' Doch da das Cabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheinet: so möchte diese Muthmassung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

ARGUMENT.

Lessing mentions another reason which induces him to assign to the Laocoon a later date than Winckelmann. A base has been found which bears the inscription 'Athanodorus made it'—ἐποίησε. Athanodorus is the name of one of the authors of the group. Now Pliny says that modest artists used the imperfect (ἐποίει) in the inscriptions on their statues. Lessing believes that this refers only to the artists of an earlier period, whereas those of a later age—less modest than their predecessors—used the aorist (ἐποίησε), which is also found on the vase of Athanodorus. This circumstance, Lessing says, argues in favour of his theory that the group was made at a later time, in fact in the time of the first emperors.

Ich werde in meiner Meinung, dass die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiss nicht sein können, als sie Herr Winckelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese[1]:

'Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal Alexander Albani, im Jahre 1717, in einem grossen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Base [einer Statue] entdecket, welche von schwarz gräulichem Marmor ist, den man

[1] Geschichte der Kunst, th. ii. s. 347. Werke, iv. 18.

jetzt Bigio nennt, in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

'Athanodorus, des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es gemacht. Wir lernen aus dieser Inschrift, dass Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn: denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein, als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, dass sich mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort: Gemacht, in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzet, nämlich ἐποίησε, *fecit;* er berichtet, dass die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrücket, ἐποίει, *faciebat.*'

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, dass der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoon gedenket. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muss ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, dass Athenodorus ein Sohn des Agesànders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, dass es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung[1].

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, dass sich nicht mehr als drei

[1] Libr. xxxvi. sect. 4. § 34. p. 730.

Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des ἐποίει, durch ἐποίησε) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus Κλεομένης—ἐποίησε gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, Ἀρχέλαος ἐποίησε? Auf der bekannten Vase zu Gaëta, Σαλπίων ἐποίησε? u. s. w.[1]

Herr Winckelmann kann sagen: 'Wer weiss dieses besser als ich? Aber, wird er hinzusetzen, desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfter widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt.'

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen liesse, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloss das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muss die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiss, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel ('inscriptiones, propter quae vadimonium deseri possit') er sich ein wenig aufgehalten, und sagt[2]: 'Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos [*l.* mox] velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta

[1] Man sehe das Verzeichniss der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phaedri fab. 5. lib. i.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad tom. ix. Thesauri Antiqu. Graec.) zu Rathe.

[2] Libr. i. p. 5. praef. § 24 u. 26 sq. Edit. Hard.

opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quæ suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea.' Ich bitte auf die Worte des Plinius: 'pingendi fingendique conditoribus,' aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, dass die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen, dass sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, dass nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, 'pingendi fingendique conditores,' ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, dass ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäussert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muss, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Loakoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr sein, dass, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, dass Athenodorus und seine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu

welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muss vielmehr so schliessen: Wenn es wahr ist, dass unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, dass Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat[1], so kann Athenodorus,

[1] Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: 'quae suis locis reddam.' Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen, und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet (lib. xxxv. sect. 39. § 122: 'Lysippus [*l.* Elasippus] quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνέκαυσεν [*l.* ἐνέκαεν]: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa;' so ist es offenbar, dass er dieses ἐνέκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefasst gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfliessen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: 'Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cuius supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est' (lib. xxxv. sect. 10. § 27 sq.). Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; 'cuius supra caput tabula bigae dependet.' Was heisst das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muss es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? 'Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae.' Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloss bemerken wollen, dass der Meister, anstatt des γράφειν, ἐγκαίειν gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch

von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich dem ohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muss in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz: ich glaube, es liesse sich als ein sehr zuverlässiges

alsdann haben sagen müssen: 'Nicias scripsit se inussisse?' Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte 'cuius supra caput tabula bigae dependet,' können also nicht anders als verfälscht sein. 'Tabula bigae,' ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von 'bigae' braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden; so dass dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, dass Plinius anstatt des 'bigae' vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine πτυχίον. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (conf. Gronovius, t. ix. Antiquit. Graec. Praef. p. 7), dass die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hiess πτυχίον. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, 'tabula, tabella,' erkläret; und das 'tabula' kam endlich mit in den Text. Aus πτυχίον ward 'bigae,' und so entstand das 'tabula bigae.' Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses πτυχίον; denn das folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: 'cuius supra caput πτυχίον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse.' Doch diese Correctur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muss man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefasst gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus [Elasippus] ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiss ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiss ich es nicht zu finden.

Kriterum angeben, dass alle Künstler, die das ἐποίησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Grossen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestire ich gleich im Voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποίησε gebraucht, unter die späten gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποίει bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem grossen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

XXVIII.

ARGUMENT.

Lessing passes over to the statue of the Borghese gladiator, and ventures the bold conjecture that it represents the Athenian general Chabrias in the attitude in which he—according to Cornelius Nepos—repulsed the attack of Agesilaus in the battle near Thebes. He arrives at this conclusion by making a slight emendation in the Latin text, and by referring to the shape of the characters in the artist's inscription on the statue. At a later time Lessing himself withdrew this conjecture, which, though based on very ingenious reasoning, has not been borne out by later investigation.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles

einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas misstrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, dass meine Besorgniss nicht eingetroffen.

'Einige,' sagt Herr Winckelmann[1], 'machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall, wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muss sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müssig: hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äusserste ausgestrecket. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, dass der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und dass die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat: den Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermuthlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheinet älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein.'

[1] Geschichte der Kunst, th. ii. s. 394. Werke, vi. 228.

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen liess?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn[1]. 'Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum eius in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae [*l.* victoria] fidente summo duce Agesilao, fugatis iam ab eo conducticiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, proiectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque iam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athlethae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus [*l.* cum] victoriam essent adepti.'

Ich weiss es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheinet nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, 'proiecta hasta,' ist beiden gemein, aber das 'obnixo genu scuto' erklären

[1] Cap. i.

die Ausleger durch 'obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum:' Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte 'obnixo genu scuto' nicht zusammen gehörten, und man 'obnixo genu' besonders, und 'scuto' besonders, oder mit dem darauf folgenden 'proiectaque hasta' zusammen lesen müsste? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen, als möglich. Die Statue ist ein Soldat, 'qui obnixo genu[1], scuto proiectaque hasta impetum hostis excipit;' sie zeigt was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Dass das Komma wirklich fehle, beweiset das dem 'proiecta' angehängte 'que,' welches, wenn 'obnixo genu scuto' zusammen gehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, dass es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben haben, wie glücklich sich die classischen Schriftsteller durch

[1] So sagt Statius 'obnixa pectora' (Thebaid. lib. vi. ver. 863 [866]).

'. . . . rumpunt obnixa furentes
Pectora,'

welches der alte Glossator des Barths durch 'summa vi contra nitentia' erklärt. So sagt Ovid (Halieut. 11 [12]) 'obnixa fronte,' wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

'Non audet radiis obnixa occurrere fronte.'

die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

ARGUMENT.

A few mistakes committed by Winckelmann in his History of Art are noted and corrected.

Bei der unermesslichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiss auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überliessen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stossen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muss es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, dass sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winckelmann lehren will, dass sich durch

die blosse Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, dass sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloss Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: 'die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen.' [In der 'Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung etc.,' Werke, i. 157.] Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei grössten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, dass Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas ähnliches von der Beredtsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ' ἕτερόν τι ἡ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται, καὶ ἕτερον ἡ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι σε*, schreibt er an seinen Terentian[1]; *οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια* [*l.* *ἐνάργεια, τῆς δ' ἐν λόγοις ἔκπληξις*]. Und wiederum: *Οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν, καὶ πάντῃ τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν· τῆς δὲ ῥητορικῆς φαντασίας, κάλλιστον ἀεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐναληθες.* Nur Junius schiebt, anstatt der Beredtsamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winckelmann gelesen hatte[2]: 'Praesertim cum Poeticae phantasiae finis sit *ἔκπληξις*, Pictoriae vero, *ἐνάργεια*. *Καὶ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς*, ut loquitur idem Longinus,' u. s. w. Sehr wohl, Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muss es ihm eben so gegangen sein: 'Alle Handlungen,' sagt er[3], 'und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit

[1] *Περὶ Ὕψους τμῆμα ιδ'* [sect. 15. 2 u. 8]. Edit. T. Fabri, p. 36. 39.
[2] De Pictura Vet. lib. i. cap. 4. p. 33.
[3] Von der Nachahmung der griech. Werke etc., s. 23. [Werke, i. 32.]

nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten.' Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen[1]: Τούτῳ παράκειται τρίτον τι κακίας εἶδος ἐν τοῖς παθητικοῖς, ὅπερ ὁ Θεόδωρος παρένθυρσον ἐκάλει· ἔστι δὲ πάθος ἄκαιρον καὶ κενὸν, ἔνθα μὴ δεῖ πάθους· ἢ ἄμετρον, ἔνθα μετρίου δεῖ. Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen lässt. Denn in der Beredtsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äussert, noch sowohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloss daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, dass bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führet er unter andern auch dieses an[2]: 'Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen oder Wageschaalen; er hiess Parthenius.' Herr Winckelmann muss die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, 'Lances Parthenio factas,' nur in dem Catalogo

[1] Τμῆμα β' [sect. 3, 5].
[2] Geschichte der Kunst, t. i. s. 136. [Werke, iv. 33.]

des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde es sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes 'lanx' haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, dass der Dichter nicht Wagen oder Wageschaalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, dass er bei einem gefährlichen Sturme zur See seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit sammt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter anderm [xii. 43]:

'Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel coniuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet [*l.* biberat] quo callidus emtor Olynthi.'

'Lances,' die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als dass Catull sein ganzes silbernes Essgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. 'Parthenius,' sagt der alte Scholiast, 'caelatoris nomen.' Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: 'sculptor, de quo Plinius,' so muss er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

'Ja, fährt Herr Winckelmann fort, es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte.' Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset: aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen

Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, dass eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheissen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen[1]: *'Ανέδωκε δὲ χάριν καὶ Τυχίῳ τῷ σκυτεῖ, ὃς ἐδέξατο αὐτὸν ἐν τῷ Νέῳ τείχει, προσελθόντα πρὸς τὸ σκυτεῖον, ἐν τοῖς ἔπεσι καταζεύξας ἐν τῇ 'Ιλιάδι τοῖσδε* [vii. 219]:

> *Αἴας δ' ἔγγυθεν ἦλθε, φέρων σάκος ἠΰτε πύργον,*
> *Χάλκεον, ἑπταβόειον, ὅ οἱ Τύχιος κάμε τεύχων*
> *Σκυτοτόμων ὄχ' ἄριστος, Ὕλῃ ἔνι οἰκία ναίων.*

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, dass der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind blosse Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, dass er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt[2].

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien[3].

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles[4].

[1] Herodotus de vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel [§ 26].

[2] Gesch. der Kunst, th. i. s. 127. Plinius, lib. xxxv. sect. 36. [§ 72.] Athenaeus, lib. xii. p. 543 [C].

[3] Gesch. der Kunst, th. ii. s. 353 [vi. 52; der Irrthum ist in den späteren Ausgaben berichtigt]. Plinius, lib. xxxvi. sect. 4. [§ 35.] p. 729. l. 17.

[4] Gesch. der Kunst, th. ii. s. 328 [v. 346]: 'Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf.' Die Zeit ist ungefähr richtig, aber dass dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winckelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, dass das erste Trauerspiel dieses Dichters, wahrscheinlicher Weise, Triptolemus gewesen Plinius redet nämlich (libr. xviii. sect. 12. § 65. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiednen Ländern, und schliesst: 'Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem eius annis fere cxlv Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.'

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundel'schen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, dass man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahre betragen sechsunddreissig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluss ganz natürlich, das beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, dass Petit die ganze Hälfte des Capitels seiner Miscellaneorum (xviii. lib. iii. eben dasselbe, welches Herr Winckelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion, oder ἀνέψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, dass der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion. als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus [xi. 63], Dionysius Halicarnasseus [ix. 18] und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor [Marm. Par. ep. 56], Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius [ii. 44]. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus [36] Phädon, und in dem Leben des Cimons [8] Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius

vermuthet, 'Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter.' (Exercit. p. 452.) —Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winckelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (s. 8) [Werke, i. 15] eine Unrichtigkeit einfliessen lassen. 'Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der grosse Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab.' Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. i. p. m. 20) [E]. Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen. und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel, geboren.

NOTES.

PREFACE.

Page 3, line 7. **das Innere dieses Gefallens,** the inward nature of this pleasure.

l. 9. **fliesse,** subj. pres., dependent upon 'entdeckte,' spoken out of the sense of the subject of the governing sentence. **Begriff,** philosophical term, notion, idea.

l. 10. **die sich . . . . anwenden lassen,** lit. which allow themselves to be applied, i. e. applicable to.

P. 4, l. 11. **das Meiste,** the principal force. **beruht . . . in der Richtigkeit,** rests on the correctness; we now prefer to say, 'beruhen *auf* etwas.'

l. 13. **gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter,** for one really acute critic.

l. 18. **Apelles und Protogenes.** The former wrote a work on the theory of painting (Plinius, xxxv. 79; cp. ib. 111), the latter is mentioned by Suidas as the author of books *περὶ γραφικῆς καὶ σχημάτων*.

l. 28. **uns weit über sie wegzusetzen,** to surpass them by much.

l. 29. **wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstrassen verwandelten.** if we changed their little byways of pleasure into highroads.

l. 30. **sollten auch,** etc., a concessive sentence; instead of 'wenn auch . . . . sollten;' even if thereby, or at the risk that thereby the shorter and safer highroads should be reduced to footpaths, such as lead through deserts. **Eingehen** is generally used in the sense of coming to an end; e. g. 'das Theater is eingegangen.'

l. 33. **des griechischen Voltaire**; Simonides is meant. Lessing refers to the famous saying of Simonides that painting is silent poetry, and poetry a speaking picture. Plut. de glor. Ath. 3, p. 346 F: *τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν*. In calling Simonides the Greek Voltaire, Lessing does not only refer to the versatile genius and the many clever sayings ascribed to him; he alluded too to another trait of resemblance between the two

poets, their avarice, which they displayed in a very similar manner; the Greek at the court of Hiero of Syracuse, the Frenchman at that of Frederic of Prussia.

P. 5, l 3. **Einfall**, an idea that suddenly presents itself to the mind; cp. 'es fällt mir ein,' it occurs to me.

l. 11. **Nachahmung** (μίμησις) is used here in the sense of 'Darstellung.'

l. 15. **die crudesten Dinge**, 'crud' = ill digested.

l. 18. **Alles was der einen Recht is, soll auch der andern vergönnt sein**, everything that the one is entitled to is to be conceded to the other also; the popular phrase expressing the same idea is: 'Was dem Einen Recht ist, ist dem Andern billig.'

l. 24. **über einerlei Vorwurf**, upon the same subject. **Die darin bemerkten Abweichungen von einander**, the differences of treatment observed in them.

l. 26. **nach dem sie**, in proportion as they.

l. 29. **Afterkritik**, spurious criticism. 'After' is originally a preposition, like the English 'after;' in composition it has the force of an adverb, meaning 'behind,' 'after' = 'hinter,' or 'nach;' it generally implies the idea of false appearance, baseness; so in 'afterreden,' to backbite.

l. 30. **die Schilderungssucht**, mania for description.

l. 31. **die Allegoristerei**, mania for allegory. **indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen**; 'hat' is omitted. The auxiliaries 'haben' and 'sein' are frequently omitted in dependent sentences where they would stand last; 'machen wollen,' instead of 'machen gewollt;' the participle past of the auxiliary verbs is changed in the infinitive present, if an infinitive precedes it. If 'hat' were not omitted, it would stand before 'machen wollen.'

P. 6, l. 3. **zu einer willkürlichen Schriftart zu werden**, to become an arbitrary method of writing.

l. 8. **zufälliger Weise**, in a casual manner, without a fixed intention, unsystematically. **nach der Folge meiner Lectüre**, following my reading, keeping up with my reading.

l. 15. **Aus ein paar angenommenen Worterklärungen**, from some definitions adopted at the outset.

l. 18. **trotz einer Nation**, in defiance of, i. e. better than any nation.

l. 19. **Baumgarten**; A. G. Baumgarten, 1714–1762, professor of philosophy at the university of Frankfurt on the Oder, wrote a work, Aesthetica, 2 vols., 1750–58; he is regarded as the founder of that branch of philosophy in Germany.

l. 20. **Gesners Wörterbuche**; Joh. Mathias Gesner, 1691-1760, professor of philology at Göttingen, author of the important work entitled 'Novus linguae et eruditionis Romanae thesaurus.'

l. 24. **aussetzte**, the use of 'aussetzen' in the sense of 'to set out from' is very rare; we generally employ 'ausgehen von.'

l. 27. **Ausschweifungen**, digressions; the rootword is 'Schweif,' the tail, the train; verb 'schweifen' (Engl. to sweep), to roam about; 'ausschweifen,' to stray from the straight line (in morals as well as in thought). 'Die Ausschweifung' may mean 'debauchery,' and 'digression;' in the latter sense 'Abschweifung' is now commonly used.

l. 32. **die bildenden Künste**, the formative or plastic arts. **so wie ich nicht dafür stehe**, just as I do not pledge myself.

I.

P. 7, l. 9. **bei allen Leidenschaften**, under the influence of every passion.

P. 8, l. 1. **bei dem heftigsten Leiden**, notwithstanding the violence of his suffering.

l. 2. **welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket**, which discloses itself in all the muscles and sinews of the body; 'sich entdecken' is generally used of persons only, as 'ich entdeckte mich meinem Vater;' when speaking of things 'sich zeigen, sich darstellen' are preferred.

l. 4. **an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe**, in looking at the painful contraction of the abdomen.

l. 6. **mit keiner Wuth**, without rage.

l. 11. **wie es Sadolet beschreibt**, as Sadoletus describes it in his poem on the statue of Laocoon. Jacobus Sadoletus, born at Modena, 1477, secretary to Leo X, and afterwards created a cardinal, died at Rome in 1547 When the statue of Laocoon was discovered, he described it in a Latin poem that might almost be called classical.

l. 13. **und gleichsam abgewogen**, and weighed out as it were.

l. 15. **aber wir wünschten**, the conditional mood; but we should like, or, we would fain be able to endure misery like this great man.

l. 18. **geht weit über die Bildung der schönen Natur**, surpasses by far the representation of natural beauty.

l. 21. **Weltweise**, philosophers; **Weltweisheit**, philosophy.

l. 22. **Metrodor**, an Athenian painter and philosopher. When Aemilius Paulus asked the Athenians to send him a good tutor for his children, and a painter for the decoration of his house, Metrodorus was sent to him to fill both these offices. Cp. Plin. xxxv. 135.

l. 29. **wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein . . . urtheilen dürfte**, where a man of half knowledge (a dilettante) might judge that the artist had fallen short of nature; Lessing uses here 'urtheilen' with the accusative and the infinitive. This construction is contrary to the spirit of the German language. We expect

'dass der Künstler unter der Natur geblieben sei.' As to 'dürfte,' the subjunctive imperfect of 'dürfen' is frequently used to state the opinion of the writer in a modest manner; cp. 'das dürfte wahr sein.'

l. 27. **desselben**, viz. of the artist.

P. 9, l. 1. **dieser Weisheit**, the abstract used as a concrete; 'this wise observation.'

l. 6. **stutzig gemacht hat**; 'stutzig,' derived from the intransitive verb stutzen, originally used of horses, to fly back, to start, to shy at something; of persons, to be startled; 'stutzig machen,' to cause to start, to startle.

l. 11. **wie des Sophocles Philoctet.** Philoctetes was a friend of Hercules, who left him his bow with the poisoned arrows, when he ascended the funeral pile on mount Oeta. Philoctetes joined the expedition against Troy, but he was bitten by the serpent of Chryse. Owing to the stench emitted by his wound, and the cries he uttered in his agony, he was exposed by the Greeks on the island of Lemnos, where he passed several years in torture. Aeschylus, Sophocles, and Euripides composed dramas on the story of Philoctetes; of these the Philoctetes of Sophocles alone remains. Helenos, a Trojan seer, had prophesied that Troy could not be taken, unless the bow and arrows of Hercules were brought to the Greeks. Odysseus undertook the difficult task and Neoptolemus, the son of Achilles, joined him. The drama describes the arrival of the two messengers, the sufferings and inward struggles of Philoctetes, and his final consent, when so advised by Hercules, to accompany them to Troy. It is said that he killed Paris, and that he was healed after the capture of Troy.

l. 18. **des Unmuths**, of despondency.

l. 20. **den dritten Aufzug**, the third act; from 'aufziehen,' to draw the curtain; 'der Auftritt,' the scene, from 'auftreten,' to step forth (used of the actor).

l. 22. **sagen die Kunstrichter**; Lessing here refers to Brumoy, a distinguished French scholar of the Jesuit order (1688–1742), who wrote a work entitled Le Théâtre des Grecs. **dass es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen**, that the ancients troubled themselves little about the equal length of the acts. Cp. 'Mir ist zu thun um dein Glück,' I trouble myself about, I am interested in your happiness.

l. 24. **aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen**, but I would rather establish my opinion in this question upon another example.

l. 26. **das Winseln**, the whining or moaning; 'winseln' from 'weinen.' The terminations 'eln' and 'ern' give the sense of diminution and contempt. Cp. 'lachen—lächeln;' 'sausen—säuseln' (to rush, to rustle); 'tanzen—tänzeln' (to dance, to trip).

l. 27. **ἆ ἆ, φεῦ, ἀτταταῖ, ὤ μοι μοι! παπαῖ παπαῖ!** These are interjections expressing bodily pain uttered by Philoctetes in the drama.

l. 29. **Absetzungen,** pauses, from 'absetzen' to break off, to pause; another meaning is the transitive to depose; from this 'die Absetzung' = the deposition from office.

l. 30. **in der Vorstellung,** in the representation of the drama.

P. 10, l. 5. **Die geritzte Venus schreiet laut,** Venus when merely scratched utters a loud cry. Diomede wounded the goddess with his spear while pursuing her favourite Aeneas.

l. 6. **nicht um sie . . . . zu schildern;** this construction is here grammatically incorrect; 'um zu' can be used only, if the same subject remains in the governing and in the dependent sentence. Lessing had in his mind the sentence: 'Der Dichter lässt die geritzte Venus laut schreien, nicht um,' etc. **weichliche,** luxurious.

l. 8. **der eherne Mars,** iron Mars.

l. 11. **sich entsetzen,** are amazed.

l. 14. **wenn es auf das Gefühl . . . . ankömmt,** whenever there is a question of the feeling, etc.; cp. 'es kommt auf dich an,' it depends on you.

l. 25. **alle Schmerzen verbeissen,** to subdue all expression of pain; the original meaning of 'verbeissen' is to bite the lip, and thus to hide the expression of the feelings; cp. 'das Lachen verbeissen,' to suppress a smile.

l. 26. **mit unverwandtem Auge,** with an unflinching eye.

l. 27. **Nattern,** adders.

l. 28. **seine Sünde;** 'seine' refers to a general subject 'man,' that is understood; we say 'man beweint seine Sünde.'

l. 30. **Palnatoko;** a hero of Danish history and romance, known to us especially through the Jomswikinga saga, an epic poem of the thirteenth century. He was a powerful chief and sea-king on the island of Funen, under King Harold Gormson, about A.D. 1000. It is this Palnatoko, of whom a similar story is told to that of Wilhelm Tell. He shot at Harold's command an apple off the head of his son, and killed Harold after the deed in revenge. He settled on the coast of Pomerania where he built Jomsburg, a strong fortress, and gave to his followers laws which breathe the warlike spirit of the Norsemen.

P. 11, l. 3. **furchte sich,** the ancient form for 'fürchtete sich'

l. 8. **Verhärtung,** habit of self-hardening.

l. 9. **im Kiesel,** in the flint.

l. 20. **Entgegensetzung,** contrast. Cp. Iliad, vii. v. 421, where the burning of the dead is contrasted with the life-inspiring Helios rising quietly out of the waves of Oceanus.

l. 21. **haben einen Waffenstillestand getroffen,** have agreed to a suspension of arms; the regular phrase is 'einen Waffenstillstand, einen Frieden schliessen;' 'treffen' is used in 'eine Verabredung treffen,' to

make an appointment; 'eine Anordnung, eine Maassregel treffen,' to make an arrangement, to take a measure.

l. 23. **welches auf beiden Theilen nicht ohne heisse Thränen abgeht**, which, on both sides, does not take place without hot tears.

l. 24. **δακρῦα θερμὰ χέοντες**, shedding hot tears.

l. 25. **οὐδ' εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας**, but great Priam forbade them to weep.

l. 26. **sagt die Dacier**, says Madame Dacier. Anne Lefèvre, afterwards wife of André Dacier, celebrated for her knowledge of the classical languages, was born at Saumur in France in 1651. She translated many Latin and Greek authors, especially Homer, Plautus, and Terence, Sappho and Anacreon. She died in 1720.

l. 26. **weil er besorgt**, because he is afraid.

l. 27. **sich zu sehr erweichen**, grow too soft-hearted.

l. 28. **an den Streit gehen**, to take up the fight; cp. 'ich gehe an die Arbeit,' or 'ich mache mich an die Arbeit,' I set to work.

l. 32. **der gesittete Grieche**, the civilized Greek.

P. 12, l. 2. **Νεμεσσῶμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν**, I find no fault with weeping. Peisistratos, the son of Nestor, says these words, speaking of the tears we shed for the departed. Od. vi. 195.

l. 9. **der sterbende Herkules**; Lessing alludes to the Τραχίνιαι (the maids of Trachin), a tragedy of Sophocles, the hero of which is the dying Hercules.

l. 11. **Dank sei unsern artigen Nachbarn**, thanks to our polite neighbours; the French of course.

l. 12. **des Anständigen**, of propriety.

l. 14. **einer ihrer neuesten Dichter**; Jean Baptiste Vivier de Chateaubrun, born at Angouleme in 1686, wrote several tragedies, among others Les Troyennes and Philoctète.

l. 18. **Wenn uns das Schicksal .... hätte**, would that Fate had not grudged us this Laocoon either.

l. 20. **seiner**, of him, refers to Laocoon; it depends upon 'Erwähnung thun,' to make mention of.

l. 24. **Alles Stoische ist untheatralisch**, all stoicism is undramatical.

l. 25. **dem Leiden gleichmässig**, proportioned to the suffering.

l. 28. **ein kalter Affekt**, a cold sentiment.

l. 30. **Leidenschaft**, feeling, emotion.

l. 32. **Folgerung**, argument.

P. 13, l. 3. **mit einer grossen Seele bestehen kann**; lit. can stand or exist together with a great soul; that is, is compatible with greatness of soul.

l. 8. **mit bestem Vorsatze**, quite on purpose.

II.

l. 10. **dass die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe,** that love made the first attempt in the plastic art. Lessing alludes to the story told by Pliny [xxxv. 151]: Dibutades, a potter of Corinth, had a daughter who loved a Corinthian youth. She was sitting by his side the evening before his departure for a long journey. When she saw the shadow of his face reflected on the wall by the light of a lantern, she quickly traced the outline of the shadow, in order to keep a remembrance of her lover. Dibutades covered the picture with clay, and fixed it with fire on an earthen jar.

P. 14, l. 3. **das gemeine Schöne,** the common type of the beautiful.

l. 4. **sein zufälliger Vorwurf,** his accidental subject.

l. 6. **musste in seinem Werke entzücken,** was intended to charm in his work.

l. 9. **welches aus der getroffenen Aehnlichkeit . . . . entspringt,** which arises from the sight of a successful resemblance. Cp. 'Der Maler hat diese Dame gut getroffen,' the painter has produced a good likeness of this lady.

l. 17. **Mag dich schon niemand gern sehen;** 'schon' has a concessive force; if complete, the sentence would run, 'wenn schon,' or 'obschon dich Niemand gern sehen mag;' in conditional and concessive sentences 'ob,' or 'wenn' are frequently omitted, and subject and predicate placed in the inverted order.

l. 20. **die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiss,** which knows how to delineate so faithfully so hideous an object.

l. 22. **der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten,** the propensity to this wanton boasting of distasteful talents; 'mit etwas prahlen,' to boast of; 'leidig,' originally, causing pain (Leid verursachend), here synonymous to 'widerwärtig,' distasteful; to be distinguished from 'leidlich,' that can be endured, tolerable.

l. 24. **der Hang . . . . ist zu natürlich, als dass nicht auch die Griechen . . . . sollten gehabt haben,** is too natural for even the Greeks ('auch' = as well as others), not to have had, etc. 'als dass' is used to render the English infinitive after too . . . for. Cp. 'Diese Nachricht ist zu gut, als dass ich sie glauben könnte,' this news is too good for me to believe.

l. 25. **ihren Pauson;** an Athenian painter, contemporary of Polygnotus, about 420 B.C. Aristoteles says (Poet. 2) that Pauson represented men χείρους, viz. below reality; Polygnotus made them κρείττους, viz. above nature. **Pyreicus** (Piraeicus) is mentioned by Pliny, xxxv. 112; we do not know when he lived, probably not before the time of Alexander the Great; he painted scenes from low life, as it seems in the style of the Dutch school.

l. 26. **aber sie liessen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren,** literally, but they let strict justice happen to them; **widerfahren,** to happen, is used only of unfortunate or disagreeable occurrences. 'Was ist Ihnen widerfahren?' what has happened to you? The above passage may be translated 'but they rendered them strict justice.'

P. 15, l. 7. **des Rhyparographen,** the dirt painter.

l. 8. **seine Werke mit Gold aufwog,** paid for his works their weight in gold. **um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen,** in order to (or, as if to) assist their intrinsic worthlessness also by this imaginary value (or by impressing upon them a fictitious value).

l. 14. **die Nachahmung in's Schönere,** imitation which aimed at producing something more beautiful than the original (idealisation); 'die Nachahmung in's Hässlichere,' is the contrary of this, viz. caricature.

P. 16, l. 1. **wider den Stümper,** against the bungler; 'die Stümperei,' bungling, from the Middle High German 'stumben' (verstümmeln), to mutilate; cp. the English 'stump.'

l. 2. **Junius;** Francis Junius, a German scholar, born at Heidelberg about 1589, came to England in 1620, where he wrote his work De Pictura Veterum; living in the household of the Earl of Arundel and Surrey; he died at Windsor in 1678. **die griechischen Ghezzi;** Count Pietro Leone Ghezzi was a painter and engraver who excelled in caricature (1674–1755). Italians frequently call caricatures after his name.

l. 3. **Kunstgriff,** a trick peculiar to any particular art; therefore in a general sense, 'device.'

l. 6. **das Gesetz der Hellanodiken,** the law proclaimed by the judges at the Olympic games [ἑλλανοδίκαι].

l. 8. **eine Ikonische,** a portrait statue [ἄγαλμα εἰκονικόν].

l. 9. **Der mittelmässigen Portraits sollten .... nicht zu viel werden,** the intention was to prevent the increase of indifferent portraits among the works of art.

l. 18. **keine Gewalt anmaassen,** and a little lower down, **den geringsten Zwang anzuthun,** to exercise a constraint.

l. 30. **heischet,** demands; Middle High German, 'eischen;' Old High German, 'eiscôn;' Anglo-Saxon, 'ascian' or 'axian;' Modern English, 'to ask.' **Erzeugten schöne Menschen,** instead of 'wenn' or 'wie schöne Menschen schöne Statuen erzeugten.' In the same way as beautiful men produced beautiful statues, etc.

P. 17, l. 2. **mit zu verdanken;** 'mit' is frequently used elliptically as an adverb; it stands here instead of 'mit' or 'ausser andern Gründen,' besides other reasons, or also; cp. 'Ich habe meine Stellung meinem Freunde mit zu verdanken,' I am indebted for my situation also to my friend.

l. 3. **nur in Ungeheuern,** only in producing monsters.

l. 5. **die man geradezu als Lügen verwirft,** which people repudiate as direct lies.

l. 6. **Aristomenes**; the hero of the second Messenian war.

l. 7. **Aristodamus**; a mistake of Lessing; the passage alluded to (Pausanias, iv. 14. 5) can only refer to the famous statesman Aratus of Sicyon, the founder of the Achaean league (271—213 B.C.) whose mother was called Aristodama.

l. 8. **Den Müttern . . . . träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten,** the mothers . . . . , all of them I say, dreamed during their pregnancy that they had intercourse with a snake. 'Träumen' is used, 'mir träumt als ob' or 'dass,' I dream that.

l. 13. **hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet,** had feasted their eyes on the god during daytime; 'weiden,' literally, to pasture, from 'die Weide,' the pasture.

l. 15. **So rette ich den Traum,** Thus I save the dream; that is to say: thus I establish for myself the authenticity of the dream. **und gebe die Auslegung Preis,** and sacrifice the interpretation; 'Preis' in 'Preis geben' is derived from the French *prise*, Italian *presa*, the capture, the booty; cp. *dare presa*. It means 'zur Beute geben,' to abandon to plunder.

l. 25. **wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt,** if it is incompatible with beauty; cp. 'ich vertrage mich mit meinem Bruder sehr gut;' my brother and I, we live on excellent terms.

l. 26. **ihr wenigstens untergeordnet sein müssen**; the infinitive 'müssen' stands instead of the participle, because an infinitive precedes, and the auxiliary 'hat' before 'weichen' and 'untergeordnet sein' is omitted; translate, was necessarily at least subordinate to it.

l. 28. **Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben,** I will stop a moment at the consideration of Expression (used here in a general sense).

P. 18, l. 2. **Verzerrungen,** contortions.

l. 3. **gewaltsame Stellungen,** constrained attitudes.

l. 6. **setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen,** etc., softened them down to such a degree that they, etc.

P. 19, l. 6. **verkleinernd,** lowering. **Timanthes**; this famous painter flourished at Sicyon about 400 B.C. His most celebrated picture was the sacrifice of Iphigenia; it was carried to Rome.

l. 11. **viel artige Dinge,** many clever things.

P. 20, l. 15. **Das Hässliche wäre er gern übergangen,** he would fain have passed over the ugly.

l. 18. **liess er errathen,** he left to conjecture.

l. 25. **arbeitete auf die höchste Schönheit**; 'auf' with the accusative expresses the aim towards which the work of the artist was directed; 'the artist aimed in his work at the highest beauty.'

l. 26. **unter den angenommenen Umständen,** under the given condition.

P. 21, l. 2. **Denn man reisse dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf,** for only imagine the mouth of Laokoon to be forced open.

l. 8. **Unlust,** annoyance.

l. 13. **verschoben** (from 'verschieben,' to dislocate), distorted.

l. 15. **die widrigste Wirkung von der Welt,** the most repulsive effect. **Montfaucon;** a famous French antiquarian (1655–1741). His 'Antiquité expliquée' appeared in 1719–24 in fifteen volumes.

l. 17. **für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab,** declared ... to be a Jupiter uttering oracles. Cp. 'Er gibt sich für einen Engländer aus.'

l. 20. **Auch glaube ich es dem Valerius nicht, dass,** nor do I believe Valerius when he says that, etc. Valerius Maximus, the Roman historian who lived in the first century.

l. 21. **in dem nur gedachten Gemälde,** in the supposed picture.

P. 22, l. 8. **des Pythagoras Leontinus;** Greek sculptor from Rhegium, between 480 and 420 B.C.

l. 10. **der geringste grässliche Zug;** a feature suggestive of horror in the slightest degree.

l. 14. **verfälscht oder verstümmelt,** interpolated or mutilated.

III.

P. 23, l. 1. **wie schon gedacht** (worden ist), as has been already thought of, i.e. mentioned.

l. 2. **Ihre Nachahmung erstrecke sich,** and the following subjunctives are an oblique narration, dependent upon 'sagt man.' The conjunction 'dass' is frequently omitted in the Oratio Obliqua, and the words are arranged as in English, but the subjunctive must be used. Cp. 'Der Minister erklärte, er hoffe, dass der Friede gesichert sei.' The minister declared that he hoped that peace was secured. Observe that the present subjunctive and perfect subjunctive may, in this case, be used instead of the subjunctive imperfect or plusquamperfect.

l. 7. **seiner allgemeinen Bestimmung,** to his general design.

l. 8. **und ihr nicht weiter nachgehen** ('ihr' refers to 'Schönheit'), and pursue it no further.

P. 24, l. 1. **vors erste,** for the present, for the moment; we now say 'für's erste.' **unbestritten,** unchallenged.

l. 8. **binden,** confine.

l. 10. **Kann der Künstler,** and lower down, **sind aber ihre Werke,** are conditional sentences, if the artist ... and if their works, etc.

l. 12. **aus einem einzigen Gesichtspunkte,** with reference to a single point of view.

l. 14. **nicht bloss erblickt, sondern betrachtet zu werden;** 'erblicken' represents the unintentional action of the eye; 'betrachten' the intentional contemplation of an object; 'voir, regarder,' to see, to contemplate.

l. 15. **wiederholtermassen,** an incorrect and inorganic formation; the first part being a genitive, the second a dative plural from the singular 'die Mässe,' the measure, the modus; the whole has become an adverb, 'repeatedly.' Cp. 'dermassen,' 'solchermassen,' 'gewissermassen,' 'dermalen.'

l. 20. **hinzudenken,** to add in our imagination.

l. 22. **In dem ganzen Verfolge eines Affects,** in the whole course of an outbreak of passion.

l. 23. **die höchste Staffel,** literally, the highest round of a ladder; the successive degrees in the display of passion are here compared with the rounds of a ladder. Translate, the highest point it reaches.

l. 25. **heisst der Phantasie die Flügel binden,** that is, to bind the wings of fancy; 'der Phantasie,' dativus incommodi.

l. 26. **da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann,** since it cannot soar beyond the impression made on the senses; 'hinaus kann,' the auxiliary verbs with an adverb of place are elliptically used as verbs of motion. 'Ich soll hinaus in die Welt,' I am to go out into the world.

l. 28. **über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet,** above which there is that visible fulness of expression from which she shrinks as from her limit.

P. 25, l. 5. **was sich nicht anders als transitorisch denken lässt,** which we can only represent to ourselves as transitory.

l. 6. **zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen,** to whose very being it is essential, according to our notions.

l. 10. **durch die Verlängerung der Kunst,** through the prolongation which art gives them.

l. 12. **und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut;** 'mir ekelt' and 'mir graut vor etwas,' I feel disgust, I feel horror at anything.

l. 13. **La Mettrie;** a French freethinker of the eighteenth century; his ambition was to be compared with Democritus, the laughing philosopher.

l. 14. **der sich . . . malen und stechen lassen** ('hat' is to be understood), who had himself painted and engraved.

l. 16. **ein Geck,** a fool.

l. 22. **dieses scheinbare Unablässliche,** this apparent perpetuity.

l. 24. **zu kindischer Unleidlichkeit,** childish petulance.

l. 26. **hätte schon . . . , wäre auch . . . ,** concessive sentences instead of 'wenn schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet hätte, und wenn es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen wäre,' etc.

l. 29. **Timomachus** was a celebrated Greek painter, probably at the time of the successors of Alexander; Caesar bought his most famous pictures, his Ajax and his Medea, and dedicated them in the temple of Venus Genetrix (Plin. vii. 1. 261).

P. 26, l. 1. **nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt,** rather adds in his imagination than sees it in reality.

l. 6. **genommen,** chosen, represented.

l. 15. **es wäre in der Natur selbst dabei geblieben,** that it had remained the same in nature; i. e. that matters had stopped there in the actual event. Cp. 'es bleibt dabei,' things remain in the state once attained.

l. 17. **hätte angehalten;** had lasted or continued.

l. 18. **entkräften ... versichern können;** 'hätte' is omitted.

l. 21. **zugezogen,** procured; from 'zuziehen,' to draw upon. Cp. 'Du wirst dir durch deine Trägheit den Tadel deiner Eltern zuziehen.'

l. 24. **diesem flüchtig überhingehenden Grade;** to this quickly passing degree.

l. 25. **die alle Natur empöret,** revolting to our entire nature.

P. 27, l. 1. **Zum Henker mit dir,** literally, to the executioner with you. A curse on you.

l. 4. **des Philostrats;** Philostratus, about 250 A.D., wrote among various other books a life of Apollonius of Tyana, a Pythagorean philosopher, born at Tyana about 4 B.C., who was believed to possess magical powers. This work bore the title, **Τὰ ἐς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον.**

l. 8. **den Anschlag fasset,** takes the resolution.

l. 12. **abnimmt;** 'abnehmen' to conclude, to recognise.

IV.

P. 28, l. 1. **Ich übersehe,** here, I survey, not I overlook. **die angeführten Ursachen;** 'anführen' means—1. to lead; 2. to adduce, to allege; 3. to cheat; here, to allege.

l. 4. **und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind;** and from the necessary limits and requirements of the same (of Art). It is unusual to let the genitive of a noun or pronoun denoting an inanimate object or an abstract idea precede the noun on which it depends; we may say 'aus des Vaters Haus bin ich gegangen,' but not 'aus des Hauses Thür.'

l. 7. **irgend eine derselben,** refers to 'Ursachen,' line 1.

P. 29, l. 4. **diese sichtbare Hülle,** this visible covering; what is meant is the material and outward form of persons or bodies in general.

l. 8. **versichert, dass,** being convinced that.

l. 13. **wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige,** if not a

beautiful one, at any rate an indifferent one; 'Gestalt' is to be understood.

l. 15. **für das Gesicht,** for the eye; the sense of sight is meant here, not the face.

l. 17. **wem fällt es dabei ein,** to whom does it occur on this occasion (i. e. 'bei seinem Schreien').

l. 18. **Maul,** used in a contemptuous sense for 'Mund.'

l. 19. **hässlich lässt,** offers a hideous spectacle. 'Lassen' is used here in the sense of 'einen gewissen Anblick gewähren.' So Gellert, Fables, i. 8: 'Nun lässt des Hut erst schön;' now at last the hat looks nice. With the dative of the person it is synonymous with 'stehen' in the sense of 'to become;' e.g. 'Ich muss sehen, ob mir das Halsband gut lässt or steht;' I must see if the necklace becomes me well.

l. 22. **auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt,** the poet has failed to make on him the full impression he intended.

l. 28. **Stück,** piece of work.

l. 32. **vergütet,** compensated.

P. 30, l. 1. **Wäre es also auch,** a concessive sentence. Thus then, if it were, indeed, etc.

l. 3. **was kann ... eingenommen haben?** Translate: what prejudice can this slight and transitory impropriety excite in us against one in whose favour we are already prepossessed by his other virtues?

l. 12. **sinnlich machen,** bring home to our senses.

l. 18. **mit begriffen,** included.

l. 22. **sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten,** to hold more strictly to; i. e. to obey more strictly, the laws of actual painting.

l. 32. **zu wenig ..., als dass die blosse Erblickung desselben etwas von einem gleichmässigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte,** too little ..., to allow the mere sight of it to produce in us anything of a corresponding feeling.

P. 31, l. 2. **nicht einen bloss willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand,** not only a merely conventional sense of propriety, but one which is based on the very nature of our feelings.

l. 9. **und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Mass des unsrigen betrachten,** and yet we cannot help regarding their sympathy as the measure of our own.

l. 16. **oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben,** or at least have coasted round it in a light skiff.

l. 19. **das Widerspiel,** literally, the counterplay; here syn. with 'das Gegentheil,' the contrary.

l. 23. **und nur indem er sich über den andern Theil hinweg-**

setzet, and only by rising superior to the rest. Cp. 'Ich setze mich über diese Vorurtheile hinweg,' literally, I place myself away over or beyond these prejudices; i. e. I rise superior to, I despise these prejudices.

l. 25. **von welchen dem furchtsamen Kunstrichter nie träumen würde.** We may say, 'Ich träume von dir,' or 'es träumt mir von dir.'

P. 32, l. 3. **wenn sie auch noch so schmerzlich ist,** however painful it (the malady) may be.

l. 4. **welche den Meleager verzehrte.** When Meleager had killed the Calydonian boar, a quarrel arose about the head and the skin of the animal, in which the hero slew his mother's brother. Then his mother cursed him and threw a piece of wood into the fire, upon the preservation of which his life depended. Meleager then suffered sympathetic pains whilst the wood was burning, and when it was consumed he died. For this reason Lessing speaks of the sympathetic fire.

l. 5. **in dem fatalen Brande**; 'fatal' is used here in the original sense of bringing death, fatal; whereas it is now-a-days used in the meaning of disagreeable; 'der Brand' is here the burning wood, Lat. *titio*.

l. 11. **in einen betäubenden Schlaf verfiel,** fell into a benumbing sleep.

l. 15. **Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle ausserordentliches versprechen?** what extraordinary result can one expect from such a common occurrence? Cp. 'Ich verspreche mir wenig gutes von dem neuen Ministerium.'

l. 16. **Ihm,** i. e. 'diesem Zufall.'

l. 20. **noch dazu,** besides. **das fabelhafte Wunderbare,** the fabulous wonders.

l. 19. **ganzer Jahre**; a partitive genitive dependent upon 'neun;' nine of all the entire years which exist. It is more usual to say 'neun ganze' or 'neun volle Jahre.'

l. 29. **Anstrich,** colouring; from 'anstreichen,' to paint.

l. 30. **hinwiederum,** in their turn.

P. 34, l. 2. **der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht,** who has no great claim to our sympathy.

P. 35, l. 10. **unverhohlen,** from verhehlen, to hide, and 'un;' 'freely.'

l. 12. **in die Länge,**—syn. 'auf die Dauer,' for any length of time. **verweisen ihn zur Geduld,** lit. refer him to patience. Translate: advise him to be patient.

l. 13. **beide Fälle,** both predicaments.

l. 14. **seines Körpers nicht mächtig ist**; 'mächtig' with a genitive, like the Lat. *compos*. Translate: possesses no control over his body.

l. 27. **des einzigen, was,** the only thing that.

l. 28. **O des Franzosen**; Chateaubrun is meant. The interjection

'O' is used either with the genitive or with 'über;' e.g. 'O des Unglücklichen,' or 'O über den Unglücklichen,' O the unfortunate man! Translate here: O the folly of the Frenchman!

l. 31. **klein**, used in the sense of 'kleinlich,' mean.

l. 33. **eine Prinzessin Tochter**, an unmarried princess.

P. 36, l. 2. **Hofmeisterin**, lady of honour. **ein Ding . . . gebraucht hat**, a creature whom I know not whether princess or poet needed most.

l. 5. **Dafür lässt er schöne Augen spielen**, in exchange he introduces the play of beautiful eyes.

l. 6. **würden sehr lustig vorgekommen sein**, would have appeared a merry sport.

l. 9. **mit der gräulichen Besorgung**, with the horrible fear. 'Besorgung' is here used in the sense of 'Besorgniss,' from 'besorgen,' to fear. It is now generally used in the sense of the commission any one undertakes; from 'besorgen,' to take care that anything is done, to procure, to get.

l. 13. **abziehen**, ironical, 'to march off.'

l. 17. **Nach der Wirkung des Ganzen**, having considered the effect of the whole piece.

l. 22. **er bekömmt die grässlichsten Zuckungen**, he falls into the most horrible convulsions.

l. 24. **Es ist ein Engländer**; Adam Smith is here alluded to, the famous author of the Wealth of Nations.

l. 26. **argwohnen**, to suspect; we say now-a days 'argwöhnen;' both are wrong. The Middle High German form is 'arcwaenen,' O. H. G. 'arcwânan,' i. e. 'arges wähnen,' to fancy evil.

l. 27. **Wie schon berührt**, as already touched upon, i.e. mentioned. **so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund**; 'ihm' refers to 'Einwurf.' Translate: he alleges a very good reason for it.

P. 37, l. 6. **so fahren wir natürlicherweise zusammen**, of course we receive a shock. 'Fahren' is used to express an involuntary sudden movement; thus, e.g. 'zusammenfahren,' to receive a sudden shock; 'zurückfahren,' to start back; 'auffahren,' to start up in a passion.

l. 12. **ein heftiges Geschrei erregt**; 'erregen' is to stir up, to rouse; we should expect here the verb 'erheben,' to raise.

l. 16. **Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt**, their texture is so delicate and complicated.

l. 19. **Gelingt es ihr aber auch schon**,—concessive sentence; 'ihr' refers to Speculation,—but even if it succeeds.

l. 22. **die Grundempfindung**, the original sensation.

l. 24. **vermeintlich**, adv., supposed.

l. 32. **selbst unter dem Leiden**, a gerund, even whilst suffering.

P. 38, l. 13. **hat ihn so mürbe nicht gemacht**, has not made him

so pliant, has not subdued him so much. **um ihn los zu werden**, in order to get rid of him.

l. 16. **Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen**; And were the Athenians to despise this rock of a man?

l. 22. **auskramet**; from the root word 'der Kram,' the shop; 'auskramen' to spread the contents of the shop on the counter, to display ostentatiously (cp. the French *débiter*).

l. 23. **er wolle einen Gladiator abrichten**, that he meant to train a gladiator; 'abrichten' is said of the training of animals; here used of persons in a contemptuous sense. **so sehr eifert er wider den äusserlichen Ausdruck des Schmerzes**; so violently does he inveigh against the external expression of pain.

l. 30. **Wo hätte er auch . . . hergenommen?** But where else would he have found occasion for his rhetorical sally against the poets?

l. 31. **Sie sollen uns weichlich machen**; 'sollen' is used here in the sense of 'to be said,' 'to be pretended.' Translate: He pretends that they make us effeminate.

P. 39, l. 1. **Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu**; . . **es kommt mir zu**, it is becoming to me, it is my duty, my business. 'Feil,' adj.: anything that may be bought or sold (akin to the Greek πωλεῖν); venal.

l. 15. **Klopffechter im Cothurne**, prize-fighters in buskins.

l. 17. **der sogenannten Senecaschen Tragödien**, of the tragedies ascribed to Seneca; **sogenannt**, so called, because there is doubt concerning the authorship of these tragedies.

l. 21. **lernten alle Natur verkennen**, learned to mistake all that was natural.

l. 22. **allenfalls**, at the utmost. **ein Ktesias.** There has been some doubt as to the person alluded to in this passage. Blümner's hypothesis seems to me very probable, viz. that Lessing meant to write Ktesilaus or Ktesilas. This is the name of a sculptor mentioned by Pliny (xxxiv. 77), one of whose statues represented a dying warrior.

l. 25. **musste auf Bombast und Rodomontaden verfallen**, could not have failed to degenerate to bombast and rodomontade. 'Der Bombast' is the English 'bombast,' inflated speech, in German 'Wortschwall' or 'Schwulst der Rede;' it signifies originally a material consisting of silk and cotton (in medieval Latin *bombacinium*, from *bombax*, cotton). 'Die Rodomontade' is used for the German 'Grosssprecherei,' in English 'bragging.' The word is derived from Rodomonte, the name of a gigantic Moorish hero in Ariosto's Orlando Furioso (xlvi. 106). He boastingly challenges all the paladines of Charlemagne to fight with him at the same time.

l. 28. **Die Klagen sind eines Menschen**—a Latin construction (*hominis sunt*); we expect in German 'sind *diejenigen* eines Menschen.'

P. 40, l. 2. **er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte.** 'Vorbauen,' c. dat. to raise a wall in anticipation of an attack; i.e. to anticipate, to forestall. Translate: but has, at the same time, wisely forestalled every objection one could raise against him from the remarks of the Englishman.

l. 8. **Wie sollen sich also diejenigen verhalten;** 'sich verhalten,' *se habere*; 'die Sache verhält sich so,' *res ita se habet*. Cp. 'Ich verhalte mich ruhig,' I keep quiet. Translate: How then are those to demean themselves?

l. 10. **Sollen sie sich . . . stellen?** are they to pretend? Cp. 'Er stellt sich beleidigt,' he pretends to be offended.

l. 15. **Dadurch nämlich, dass die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben,** (He has done so) by imparting to the bystanders an interest of their own.

l. 16. **dass der Eindruck,**—'dadurch' is understood before 'dass,'—by this means that the impression, etc.

l. 23. Neoptolemus had first abetted Odysseus in his treacherous design to rob Philoctetes of his bow under the pretence of bringing him back to his country; but his noble heart is deeply moved at the sight of the misery of Philoctetes, and his remorse increases when the latter places the bow in his hand without suspicion. This restores him at once to his better nature.

l. 27. **Zufall**; here access of his malady, fits. **kann dieser Zufall;** conditional sentence.

l. 29. **in sich zu gehen,** to enter into themselves; i.e. to look into their own hearts.

P. 41, l. 3. **so höchst nöthig sie ihm auch scheinet,** however necessary it may seem to him. **damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue,** lest his future travelling companions should too soon repent the promise to carry him away with them. Lessing uses 'gereuen' here with the dative of the person; the common construction is 'eine Sache gereut mich.'

l. 15. **kein ermattender Schmerz,** no exhausting pain.

l. 16. **in der er nach nichts als Rache schnaubet,** in which he pants after nothing but revenge.

l. 17. **den Lichas,** his friend and messenger, the innocent bearer of the poisoned garment.

l. 25. **die Zusammenhaltung der Orakel,** the comparing of the oracles.

P. 42, l. 1. **dass sein sterblicher Theil über den unsterblichen**

so viel vermocht habe;—'vermögen' with 'über,' to prevail over;—that his mortal nature prevailed so much over his immortal.

l. 3. **Wir Neuern glauben keine Halbgötter,** We modern people do not believe in the existence of demigods. We should expect 'glauben *an* keine Halbgötter.'

l. 4. **soll empfinden und handeln,** is expected to feel and to act.

l. 7. **bis zur Illusion bringen könne,** can bring so home to us as to create an illusion.

l. 10. **ein Garrick**; the fame of the great English actor (1716–1779) spread rapidly over Germany, so that his name is used here as meaning the highest perfection of his art.

l. 12. **die Skaevopoeie,** the Greek word is *σκευοποιία,* which means the making of the masks, and then the mechanic apparatus of the stage in general. σκευή = actor's attire — (stage) setting

V.

P. 43, l. 6. **Bartholomäus Marliani,** an Italian antiquary of the sixteenth century.

l. 10. **von ohngefähr,**—usually 'von ungefähr,'—accidentally.

l. 11. **sollten gefallen sein,** 'auf etwas fallen,' or, 'verfallen,' to light upon anything. **die sich nichts weniger, als von selbst darbieten,** which do not by any means naturally suggest themselves.

l. 12. **wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme,** if the question was raised as to the honour of the invention and of the first idea.

P. 44, l. 3. **als der Künstler** *den* **Dichter nachgeahmt**; 'nachahmen,' to imitate, governs the accusative of the person, when it means to reproduce the work, the subject of the person mentioned; and the dative, when it means to borrow from a person the style and manner in which he treated his subject.

l. 5. **Macrobius,** a Latin writer of the fifth century A.D. He wrote a book entitled Saturnaliorum Conviviorum, Libri vii.; a collection of discussions on the Saturnalia, the Roman deities, and the poetry of Virgil. **Pisander,** a Greek poet of the seventh century B.C., who wrote an Epic poem called *Ἡράκλεια.*

l. 7. **schulkundig,** a matter of mere school-boy knowledge.

l. 11. **Wäre nun also auch,** etc.—a concessive sentence; thus then, even if, etc.

l. 17. **behaupten,** maintain. **Ausflucht,** means of escape; from 'fliehen.' The word is only used in a figurative sense, the means of escaping from a difficult position. Cp. 'Ich bin in grosser Verlegenheit, aber eine Ausflucht bleibt mir noch.' 'Ausflüchte machen,' to make evasions, subterfuges; the Latin *praevaricari.* It is frequently confounded with 'Ausflug' (from 'aus' and 'fliegen'), an excursion, a trip. So 'einen Ausflug machen,' to take a trip.

P. 45, l. 3. **muss die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben,** must have recast the Greek tradition entirely according to his pleasure.

l. 7. **so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt haben,** it is natural to suppose that they lived after him.

l. 9. **Quintus Calaber,** or Quintus Smyrnaeus, lived probably at the end of the fourth century A.D. He wrote a poem Περὶ τῶν παραλειπομένων Ὁμήρῳ, i.e. on things omitted by Homer; it treated of the events of the Trojan war from the death of Hector to the return of the Greeks.

l. 11. **welchen sich dieser dadurch zuziehet,** which he draws upon himself by so doing. Cp. 'Ich habe mir einen Verweis, eine Krankheit zugezogen,' I have incurred a censure, I have caught an illness. 'Sich zuziehen,' to contract, is not used of anything good or fortunate.

l. 15. **Erst, da er blind noch nicht aufhört,** Then only when he, though blind, does not cease, etc. 'Erst,' originally, first; then, for the first time; therefore, not before, only.

l. 21. **Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts,** Laocoon himself suffers no injury from them.

l. 24. **des Lykophron;** Lessing alludes to a passage from the Alexandra of Lycophron, a long iambic monologue, in which Cassandra prophesies the fall of Troy. Lycophron was a grammarian and poet who lived at Alexandria about 270 B.C.

l. 27. **War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen,** but if this version was generally adopted among the Greeks.

l. 29. **und schwerlich würde es sich getroffen haben,** and it would scarcely have chanced ('treffen,' originally, to hit): 'Er hat das Ziel getroffen,' he has hit the mark. 'Ich traf ihn auf der Strasse,' I met him in the street. 'Wir haben uns getroffen,' we met one another. 'Hat der Maler die Dame gut getroffen?' has the painter produced a good likeness of the lady? 'Es trifft sich,' it happens, by accident.

P. 46, l. 4. **nach ihm zu arbeiten,** to take his description as their model. **Auf diesem Punkte, meine ich, müsste man bestehen,** on this point, methinks, one would have to insist. Cp. 'Er besteht auf seiner Forderung,' he insists upon his demand; 'Er bestand darauf, dass ich das Geschenk annahm,' he insisted upon my accepting the present. 'Aus etwas bestehen,' to consist of.

l. 7. **welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen lässt,** who makes the serpents kill the father as well as the children.

Note 1. **welches Eumolp bei dem Petron auslegt,** which Eumolpus describes in Petronius. Titus Petronius Arbiter, at first a favourite, then a victim of Nero, by whom he was forced to commit suicide, in 67 A.D. He is the author of the Satiricon, a novel partly in verse, partly

in prose, in which he describes the manners of Rome under the first emperors. In this book Petronius introduces a poet, whom he calls Eumolpus, and who is made to describe famous pictures from a gallery which existed at Naples. So Virgil (Aeneid, lib. ii. 199–224). I quote this passage in the excellent translation of Mr. W. Morris:—

'But now another, greater hap, a very birth of fear,
Was thrust before us wretched ones, our sightless hearts to stir.
Laocoon, chosen out by lot for mighty Neptune's priest,
Would sacrifice a mighty bull at altars of the feast;
When lo, away from Tenedos, o'er quiet of the main
(I tremble in the tale) we see huge coils of serpents twain
Breasting the sea, and side by side swift making for the shore;
Whose fronts amid the flood were strained, and high their crests upbore,
Blood-red above the waves, the rest swept o'er the sea behind,
And all the unmeasured backs of them coil upon coil they wind,
While sends the sea great sounds of foam. And now the meads they gained,
The burning eyes with flecks of blood and streaks of fire are stained,
Their mouths with hisses all fulfilled are licked by flickering tongue.
Bloodless we flee the sight, but they fare steadfastly along
Unto Laocoon; and first each serpent round doth reach
One little body of his sons, and knitting each to each,
And winding round and round about, the unhappy body gnaws;
And then himself, as sword in hand anigh for help he draws,
They seize and bind about in coils most huge, and presently
Are folded twice about his midst, twice round his neck they tie
Their scaly backs, and hang above with head and toppling mane,
While he both striveth with his hands to rend their folds atwain,
His fillets covered o'er with blood and venom black and fell,
And starward sendeth forth a cry most horrible,
The roaring of a wounded bull who flees the altar-horn,
And shaketh from his crest away the axe unhandy borne.'

P. 47, note. **Und so Eumolpus** [Petr. c. 89. ver. 29–51):—

'But other portents follow. Where the reef
Of lofty Tenedos holds off the sea,
Where swelling surges rise, and where the wave
Leaps back divided, baffled by the calm.
As, when the night is still, the sound of oars
Is borne afar, when squadrons press the deep,
And 'neath its pinewood load the lashed sea groans;
We turn to look: Serpents, a winding pair
The billows bear to the rocks; their arching breasts
Like tall prows cutting, dash aside the spray.

Loud sound their lashing tails, above the sea
Glitter their crests, and fire with lightning flash
The main; the billows shudder as they hiss.
We gazed in horror. Hallowed by their wreaths
And rich embroidered priestly robes stood there
Laocoon's sons, twin pledges they of love;
Whom sudden the quick-darting serpents wind
In their huge coils; they raise their little hands
Up to their heads; neither will save himself;
Each to his brother pays that loving due;
Even in death each for the other fears.
See, now the father heaps his death on theirs,
A helpless helper. On the serpents rush
Glutted with death ere now, and drag him down.
The priest a victim by his altars lies.' H. SP. WILKINSON.

P. 48, l. 1. **Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewissheit mangelt,** I feel very well how much this probability falls short of historical truth.

l. 4. **dass man sie als eine Hypothese kann gelten lassen,** that one can allow it to have currency; i. e. that one can admit it as a hypothesis.

l. 5. **nach welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf,** which the critic may use as a basis for his observations.

P. 49, l. 3. **Vielleicht, dass,** it may be that.

l. 6. **in einen Knoten zu schürzen,** to connect in one knot.

l. 7. **der von einer ungemein malerischen Phantasie zeiget:** 'Zeigen' is frequently used, erroneously, for 'zeugen,' to give evidence. Cp. 'der Zeuge,' the witness; 'das Zeugniss,' the evidence. Here, which gives evidence of a highly artistic imagination.

l. 9. **Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden,** Montfaucon declares that he does not find it in the poet.

l. 19. **umstrickt,** wound their folds round the boy; 'stricken,' to knit; 'jem. umstricken,' to throw a net around a man; e.g. 'sie umstrickt ihn mit ihren Reizen,' she entices him with her charms.

l. 21. **Nach ihrer Grösse,** according to, or considering their size.

l. 25. **verschlungen,** encircled; 'verschlingen' may mean to entangle or to devour.

l. 27. **lässt ihn sattsam empfinden,** allows us to become sufficiently conscious of it.

P. 50, l. 2. **des Donatus;** Tiberius Claudius Donatus, a commentator on Virgil, in the fourth century A.D.

l. 3. **entwischt,** escaped. **in deren verständiges Auge alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet;** an uncommon construction of 'einleuchten.' This verb

generally governs the dative; e.g. 'die Wahrheit dieser Bemerkung leuchtet mir ein,' the truth of this observation is evident to me. The passage may be translated: upon whose penetrating sight everything that can become useful to them flashes with such rapidity and clearness.

l. 15. **Frost**, a chill.

l. 19. **gegenwärtig**, momentarily.

l. 20. This passage will at once become plain, if we arrange it in the following way: 'In Ansehung der Verstrickung der Schlangen (in regard to the coiling of the serpents) fanden die Künstler es zuträglich (expedient), nichts weiter von dem Dichter zu entlehnen als diese Freiheit der Arme.'

P. 51, l. 18. **würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein**, would have been seen amidst compressions and distentions.

l. 23. **und die aus dieser Wulst .... gemacht**, and the pointed heads of the snakes projecting from the mass into the air would have produced such a sudden falling off in proportion.

l. 28. **sich demohngeachtet an den Dichter zu binden**, nevertheless to follow blindly the poet.

P. 52, l. 1. **übersahen es mit einem Blicke**, recognised at a glance.

l. 8. **die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist**, which is very advantageous to the artistic continuity of the same situation.

l. 15. **als die andere, auf die sie alle fallen**, as the other (difference) which they have all remarked.

l. 16. **anzupreisen**, to praise to us; 'anpreisen' is usually said of a shopkeeper who cries up his wares.

l. 18. **in seinem priesterlichen Ornate**, in his priestly robe.

l. 21. **eine grosse Ungereimtheit**, a great absurdity; from 'der Reim,' the rhyme; 'sich reimen,' to rhyme (as neuter verb); metaphorically, to be in harmony. 'Das reimt sich nicht, das ist ungereimt,' that is, not in harmony with sense, it is absurd.

l. 24. **ein Fehler wider das Uebliche**, an error against the conventional.

l. 28. **Unbequemlichkeiten**, disadvantages.

P. 53, l. 1. **als in den Gewändern tadelhaft werden müssen**, than to be forced to expose oneself to censure on account of the drapery.

l. 3. **bei dem Einwurfe**, at this objection; synonymous with, 'der Einwand,' or, 'die Einwendung.' Cp. 'er hat immer etwas einzuwenden,' or, 'Einwände zu machen,' he has always some objection to raise.

l. 13. **jenes oder diesen nachzuahmen**; 'nachahmen' with the accusative, to reproduce in art.

l. 14. **und ist es ihnen gleich viel**, is it the same to them, or, is it of no importance to them?

l. 18. **Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht,**

whether Laocoon has robes in Virgil or not. **sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere**; 'ihr' refers to 'Einbildungskraft,' for the imagination; 'einmal wie das andere' instead of 'das eine Mal wie das andere Mal,' in the one case as in the other; i. e. with or without garments.

P. 54, l. 3. **für sie,** for the imagination. **umbunden, aber nicht umhüllt,** encircled but not hidden.

l. 10. **wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget,** is soaked and desecrated with the poisonous foam.

l. 11. **Nebenbegriff,** subordinate association of ideas.

l. 14. **um ein grosses,** by much.

l. 19. **eine sehr geringschätzige Sache,** a matter of small consideration.

l. 20. **auf die völlige Entbehrung desselben führte**; 'desselben' refers to 'das Uebliche'—led them to the complete rejection of the conventional.

VI.

P. 55, l. 2. **gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung,** does not tend to lessen their merit. Cp. 'Das gereicht mir zur Freude, id mihi gaudio est.'

l. 12. **der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben,** say, the poet imitated the artists.

l. 15. **wüsste ich nicht,** I could not say that, etc.

l. 16. **überschwenglich,** supremely.

P. 56, l. 7. **nicht brauchen können,** could not have used. Originally, 'nicht brauchen gekonnt haben,' instead of which construction 'nicht haben brauchen können' is generally preferred. In dependent sentences, however, the auxiliary verb is frequently omitted after a participle, which Lessing is extremely fond of doing. So we get 'brauchen können.'

l. 7. **Der Satz leidet also seine Einschränkung,** there are therefore certain exceptions to the axiom.

l. 14. **aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft,** if we consider the infinite scope of our imagination.

l. 15. **aus der Geistigkeit ihrer Bilder,** the incorporeal nature of its forms.

l. 16. **ohne dass eines das andere deckt oder schändet,** without concealing or injuring each other.

l. 23. **auf der Fläche,** on the canvas of the painter.

l. 26. **Ohnstreitig,** obsolete for 'unstreitig,' undoubtedly.

P. 57, l. 3. **das Widerspiel,** syn. 'das Gegentheil,' the contrary.

l. 5. **so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben,** I can account for all their deviations. 'Rede und Antwort geben' = 'sich Rechenschaft geben von etwas.'

l. 13. **vor sich selbst**, obsolete; instead of 'für sich selbst.'

Note 1.

THE POEM OF JACOBUS SADOLETUS ON THE STATUE OF LAOCOON.

'From heaped-up mound of earth and from the heart
Of mighty ruins, lo! long time once more
Has brought Laocoon home, who stood of old
In princely palaces and graced thy halls
Imperial Titus. Wrought by skill divine
(E'en learned ancients saw no nobler work),
The statue now from darkness saved returns
To see the stronghold of Rome's second life.
What shall begin and what shall end my lay?
The hapless father and his children twain?
The snakes of aspect dire in winding coils?
The serpents' ire, their knotted tails, their bites,
The anguish, real, though but marble, dies?
The mind recoils and pity's self appalled,
Gazing on voiceless statues beats her breast.
Two serpents flushed with rage gather in coils
To one loose ring, and glide in winding orbs,
And wrap three bodies in their twisted chain.
Scarce can the eyes endure to look upon
The dreadful death, the cruel tragedy.
One serpent darting at Laocoon's self,
Enwraps him all, above, below; then strikes
With poisonous bite his side; the body shrinks
From such embrace. Behold the writhing limbs,
The side that starts recoiling from the wound.
By keen pain goaded and the serpent's bite
Laocoon groans, and struggling from his side
To pluck the cruel teeth, in agony
His left hand grapples with the serpent's neck.
The sinews tighten, and the gathered strength
Of all his body strains his arm in vain;
Poison o'ercomes him; wounded sore he groans.
The other serpent now with sudden glide
Returned, darts under him its shiny length,
Entwines his knees below and binds them fast.
The knees press outward, and the leg compressed
By tightening windings swells; the blood confined
Chokes up the vitals and swells black the veins.
His sons no less the same wild strength attacks,
And strangles them with swift embrace and tears

Their little limbs; e'en now the gory breast
Of one whose dying voice his father calls
Has been its pasture; round him wrap its coils
And crush him in the mighty winding folds.
The other boy, unhurt, unbitten yet,
Uplifts his foot to unloose the serpent's tail;
His father's anguish seen he stands aghast,
Transfixed with horror—his loud wailings stay,
His falling teardrops stay—in double dread.

Then ye, the makers of so great a work,
Great workmen, still in lasting fame renowned
(Although by better deeds a deathless name
Is sought, although to some 'twas given to leave
A higher talent far to coming glory).
'Tis noble still to seize what chance is given
For praise, and strive the highest peak to gain.
'Tis yours with living shapes to quicken stone,
To give hard marble feeling till it breathes.
We gaze upon the passion, anger, pain,
We all but hear the groans, so great your skill,
You famous Rhodes of old extolled. Long time
The graces of your art lay low; again
Rome sees them in a new day's kindly light,
She honours them with many a looker on,
And on the ancient work new charms are shed.
Then better far by talent or by toil
To increase the span of fate, than still increase
Or pride or wealth or empty luxury.'—H. Sp. Wilkinson.

P. 59, l. 2. **dass er sich . . . errathen zu lassen**; translate: that he would hardly have been able to restrain himself so far as to have left, as it were, to mere conjecture whether all the three bodies were entwined in one knot.

l. 7. **vorstechen,** to become conspicuous.

l. 10. **würde ihr** (i. e. **der Verstrickung**) **in dem Schatten . . . gegeben haben,** might easily have laid a very important stress on it in the shade in which the poet was forced to leave it.

l. 19. **was hätte . . . unangedeutet zu lassen**; translate: what could have so irresistibly compelled him to leave entirely unexpressed the idea of manly bearing and high-souled patience which arises out of this combination of pain and beauty?

l. 27. **Richardson,** Jonathan, an English painter and critic, 1665–1745, wrote a treatise on painting and sculpture, chiefly known by Rutgen's French translation (Amsterdam, 1728).

l. 31. **bestürmen,** to assail, to endeavour to move. **mich befremdet nicht das Geschrei,** it is not the shriek that surprises me.

P. 60, l. 1. **wann,** as hypothetic conjunction; obsolete for 'wenn.'

l. 9. **aus einem malerischen Augenpunkte,** from a painter's point of view.

l. 19. **Es sei denn,** Unless.

P. 61, l. 1. 'One serpent darting at Laocoon's self
Enwraps him all, above, below: then strikes
With poisonous bite his side;—

. . . . .

The other serpent now with sudden glide
Returned, darts under him its shiny length;
Entwines his knees below and binds them fast.'

l. 11. 'and presently
They are folded twice about his midst, twice round his neck they tie
Their scaly backs, and hang above with head and toppling mane.'

l. 14. **dabei** refers to **Züge.** It (our imagination) must not tarry there. **sie muss sie nicht auf's reine zu bringen suchen,** imagination must not endeavour to set them in due order, or to realise them. Cp. 'in's Reine schreiben,' to copy out fair; 'auf's Reine kommen mit,' to settle with, to see clear. 'Ich bin mit mir im Reinen,' I have made up my mind.

l. 17. **Sobald sie hierauf verfällt,** as soon as it attempts that.

l. 20. **Wären aber auch schon,** concessive sentence; but even, granted that.

l. 24. **über die Noth** (hinaus), more than is necessary.

l. 27. **Nicht das Ganze,** supply 'hat man nachahmen wollen.'

P. 62, l. 14. **der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann,** his intention to imitate the poet is still compatible with them (refers to 'Veränderungen, changes').

l. 18. **die berührten Abweichungen,** the deviations mentioned above.

l. 21. **können weiter nichts damit wollen,** supply sagen; translate: can only mean ....

VII.

P. 63, l. 8. **das Schild;** Lessing gives to this word always the neuter gender; the language of to-day distinguishes between 'der Schild,' pl. 'die Schilde,' the shield, and 'das Schild,' pl. 'die Schilder,' the signboard.

l. 13. **mit,** used as an adverb, at the same time, also.

l. 14. **ein Theil des Schildes;** Lessing uses 'Theil' here as a

neuter word. In the meaning of a part of a whole it is now used as a masculine; in the sense of a share, a portion, it is neuter: e.g. 'Du hast dein Theil,' you have got your share: 'Er hat das bessere Theil erwählt,' he has chosen the better lot.

P. 64, l. 2. **sein Vorwurf . . . Natur sein,** a concessive sentence. Translate: whether his subject is a work of other arts or a work of nature.

l. 10. **so kann es nicht fehlen, dass,** it cannot be wanting that—i. e. the necessary result is.

l. 13. **Beeiferung gewesen** (supply wäre); 'Beeiferung,' emulation, now commonly 'Wetteifer.'

ll. 14–21. **Diese Uebereinstimmungen . . . erweisen**; translate this passage: These points of agreement in regard to things that no longer exist may lead to mutual explanations between contemporaneous artists and poets (i.e. the poem may serve as a commentary to the painting, and vice versa); but to attempt to lend authority ('aufstutzen' = 'ausschmücken,' 'Ansehn geben') to explanations of this kind by representing an accidental coincidence as a deliberate intention, and especially by ascribing to the poet in every matter of detail an intentional consideration of this statue or that picture, that is indeed to render him a very doubtful service. Observe the origin of 'aufstutzen.' It is derived from 'stutzen;' as a neuter verb, to start back, to be startled; as a transitive verb, to make shorter by lopping off, to clip. Therefore 'aufstutzen,' 'zustutzen,' to make pretty, to adorn; fig. to lend authority to. 'Augenmerk:' cp. 'ich habe mein Augenmerk auf diesen Gegenstand gerichtet,' I have directed my attention to this subject.

l. 20. **andichtet**; cp. 'er dichtet mir diese Gesinnung an,' he falsely ascribes to me these sentiments.

l. 26. **Spence**; Joseph Spence, born at Winchester in 1698, died in 1768; for ten years professor of poetry at Oxford. In 1747 he published a work entitled 'Polymetis,' written in dialogues. N. Tindal published an extract from it under the name of 'Guide to Classical Learning.'

P. 65, l. 3. **und aus den Dichtern . . . herzuholen,** and to extract from the poets in return a solution of ancient works of art which are as yet unexplained.

l. 8. **Valerius Flaccus**; a Roman poet, who died in 89 A.D. In his Argonautica, vi. 55 (a passage quoted and illustrated by Spence in his sixth Dialogue, p. 50) Flaccus mentions that the soldiers of the Scythian king Colaxes wore the insignia of Jove, viz. the lightning on their cuirasses, a custom at a later time adopted by the Roman legions.

l. 14. **in eben der schwebenden Stellung,** in the same hovering attitude (*pendens*).

P. 66, l. 2. **Juvenal**; this poet in his eleventh satire is speaking of the early days of the Republic, when the soldier was ignorant of the

fine arts, but adorned his horse and his arms with trappings made from the fragments of broken cups, and his helmet with the symbols of the greatness of Rome, such as the she-wolf with the twin-founders of Rome and the god Mars. Comp. Juvenal, Sat. xi. 100–107:

'Tunc rudis et Graias mirari nescius artes
Urbibus eversis. praedarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles;
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.'

The last lines of this passage were considered obscure on account of the *pendentis*. Addison in his 'Travels,' p. 182, and after him Spence, explained it by adducing a Roman coin of the time of the later emperors, where Mars is represented suspended in the air over the vestal virgin Rhea Silvia, the mother of Romulus and Remus. This was, according to these two critics, the origin of the common epithet *pendens*. Lessing objects to this explanation in his note. He maintains that there is in ancient art no single instance of the representation of bodies hovering or suspended in the air. According to his opinion, either 'pendens' must be taken in the figurative meaning of *incertus*, undecided, or the whole passage is corrupt. I am bound to add that a Pompeian picture (Müller, Alte Denkm, pl. 73), which must have been before Juvenal's time, represents a body suspended.

P. 67, l. 1. des Ovids. Ovid tells in the seventh book of his Metamorphoses the story of Cephalus and of his wife Procris. Jealousy destroyed the happiness of this tender couple. Procris had been told that when hunting in the forest her husband would call the name of a Nymph with longing desire. This was a mistake, for when he shouted 'aura,' he did not mean any nymph of the wood, but only called for some cooling breeze to refresh him. One day Procris had secretly followed her Cephalus, and when she again heard the fatal word, she uttered a deep sigh. Cephalus was startled by the sound, and fancying that he heard some animal of the forest, hurled his javelin into the thicket and thus killed his beloved wife. On discovering his mistake Cephalus threw himself into the sea from the Leucadian rock.

P. 69, l. 2. einen vornehmen Taugenichts, a good-for-nothing of high family. In the satire alluded to Juvenal shows the hollowness of family pride.

P. 71, l. 3. als ein für sich bestehendes Ding, as a thing independently existing.

l. 5. **einerlei angenommene Begriffe**, had adopted the same notions.

l. 7. **aus welcher sich . . . zurückschliessen lässt**, from which (viz. harmony, 'Uebereinstimmung') it is possible to deduce a reciprocal conclusion to the universality of these conceptions.

l. 9. **Tibull**; Lessing refers to a passage in the Elegiacs of Tibullus of which Spence treats in his Polymetis. He calls it a reminiscence of a famous picture by the Greek painter Echion called 'The Bride' (*nova nupta*), a picture much admired on account of its expression of chaste modesty. According to Blümner, the real name of this painter was Aëtion.

l. 22. **ein anderer Dichter**; the Roman poet Statius in his Silvae is alluded to. He occupies a prominent position among the heroic poets of the Silver age of Roman poetry. His extant works are: Silvarum, Libri v; Thebaidos, Libri xii; Achilleidos, Libri ii. Spence (Pol. viii. p. 81) also connects this description with an ancient painting.

l. 26. Titus Lucretius Carus, born B.C. 95, died 51 B.C., a follower of the philosophy of Epicurus, the principles of which he sets forth in his didactic poem De Rerum Natura, a poem in which he endeavours to enliven his abstract subject by poetical descriptions like that alluded to by Lessing.

P. 72, l. 2. **ein Ephemeron**, a person or a thing that lives only one day; the German for it is 'Eintagsmensch.'

l. 8. **pontem indignatus Araxes**, 'der Brückenverächter Araxes,' as Voss calls the river in his translation of the Æneid, was represented in the shield of Aeneas. The river Kur in Armenia is meant.

P. 73, l. 6. **Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen**: 'machen' or 'anfangen' must be supplied; the meaning of the passage is: What profit can we derive from such explanations?

l. 7. **die aus der . . . zu lassen**, that deprive the poet of his share in the clearest passage in order to let the fancy of an artist shine through it.

l. 11. **geschmacklose Grille**, tasteless crotchet.

l. 13. **unterzuschieben**, falsely to attribute. **so ekel**; used here in the sense of 'ekelhaft,' repulsive. 'Ekel' as an adjective is now used only of persons: in the sense of 'fastidious.'

l. 14. **die wässrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher**, the watery commentaries of the most insipid etymologists.

l. 16. **Spencen**; dative dependent on 'vorgegangen;' that even Addison preceded Spence in this respect. In the sense of 'to precede' we use now 'vorangehen.'

l. 19. **Auslegungsmittel**, means of interpreting.

l. 21. **verkleinerlich**, derogatory.

VIII.

P. 74, l. 7. **dass ihr Schönheiten zu Gebote stehen,** that beauties wait on its bidding. Cp. 'Ich stehe Ihnen zu Gebote,' I am at your service; literally, I stand ready to receive your orders.

l. 13. **die ihn . . . . bringt,** which forces him to have recourse to the most curious subterfuges in the world.

l. 17. **Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache,** he stumbles first on this and then on another cause. 'Auf etwas fallen,' or 'verfallen,' is synonymous to 'auf etwas gerathen,' accidentally to come across, to chance upon.

l. 21. **möchten verkrochen haben,** might have been hidden; the subjunctive is used, as it is quoted as a supposition of Spence. **Er windet sich um die wahre Ursache herum,** he goes round and round the real reason.

P. 75, l. 3. **Faunen und Satyren,** forest deities, represented with the feet of goats, the playful companions of Bacchus. Their attributes were cymbals and wine-skins, garlands of vine and horns.

l. 12. **Zusätze von übler Wirkung,** accessories that would have produced an evil effect.

l. 15. **in dem königl. Kabinet zu Berlin**; now part of the 'Old Museum,' at Berlin.

l. 18. **vorkömmt,** is found.

l. 21. **feine Anspielungen auf,** subtle allusions to, etc.; 'auf etwas anspielen,' to allude to.

l. 22. **dem Künstler . . . . zu zeigen,** to the artist on the other hand they became impediments, preventing him from displaying greater beauties.

l. 25. **Biformis, Δίμορφος,** the double shaped.

P. 76, l. 3. **den Samothracischen Geheimnissen.** Samothrace, an island in the Aegean Sea, owed its celebrity to the secret worship devoted to the Cabiri. Our information in regard to these mysteries is scanty and contradictory. They are supposed to be a remnant of the Pelasgic religion which survived in Samothrace, Imbros and Lemnos; according to Strabo, the Cabiri represents the mysterious powers of nature. The origin and character of these deities has stirred up many hot discussions among German scholars (Creuzer, Schelling, Lobeck, etc.). Goethe ridicules the subject in his Faust, ii. act 2.

l. 9. **für ihren Kopf,** on their own account.

l. 10. **Stunden,** old form for 'standen.'

P. 77, l. 1. **Unterscheidungskraft,** discrimination.

l. 2. **Ich will mich . . . annehmen,** I will not take up the defence of; 'Ich nehme mich dieses Kindes an,' I take care of this child. Cp. 'Ich

bitt' Euch, nehmt Euch meiner an' (Faust, i.), Pray, take an interest in me.

l. 7. **personifirte**; we say now 'personificirte.' **die ähnliche Charakterisirung**, the same characteristics.

l. 10. **über ihren allgemeinen Charakter**, in addition to their general character.

l. 11. **Affecten**, passions; synonymous with 'Leidenschaft;' the plural is now used without the final 'n.' **welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können**, which, as circumstances afford the opportunity, may stand out in greater relief than those.

l. 13. **die sittsame verschämte Schönheit**, the modest and bashful beauty.

l. 15. **und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen**, which we therefore include in our abstract idea of love. 'Der Begriff,' the conception or idea, is called 'abgesondert' (from 'ab-sondern,' to separate, Latin *secernere*), from being separated or secreted by the mind from the objects to which it is inherent as a quality; in modern philosophical language we speak of the 'abgezogene Begriffe.'

l. 19. **Scham**, modesty.

l. 21. **Vollends** introduces the most important argument. Latin *denique*, finally.

l. 23. **ein wahrer Widerspruch**, a complete contradiction.

l. 30. **die sie darein versetzet**, which excites them (i.e. the feelings of anger and rage) in her.

l. 32. **in zusammengesetzten Werken**, in works representing more than one figure.

P. 78, l. 1. **ausser ihrem Charakter**, independent of her character.

l. 5. **die göttlichen Waffen**. Venus gave to Aeneas the arms which Vulcan himself had prepared for him; Aeneid, viii. 608–731.

l. 11. **den Männern von Lemnos**; cp. Apollodorus, i. 9. 17. The women of Lemnos did not honour Venus, and she sent a plague on them which caused their husbands to marry Thracian captives. The women in revenge killed their husbands.

l. 12. **mit fleckigten Wangen**; with flushed cheeks; literally, spotted, from the red spots of anger.

l. 21. **Flaccus**, Argonautica: 'No more as her passion swells does she seem kindly, or bind her hair with polished gold, as her glittering locks flow loose. But she is wild and monstrous, her cheeks discoloured with patches, and with roaring pine-torch and black-flowing robe like the maidens of Styx.'

l. 27. **Statius**, Thebais:—

'From Paphos, where a hundred altars smoke,
And love-strick votaries her aid invoke,

Careless of dress and ornaments she moves,
And leaves behind her cestus and her doves.
The moon had measured half the starry frame;
Far other flames than those of love she bears,
And high in air the torch of discord rears,
Soon as the fiend-engendered serpents roam,
Diffusing terror o'er each wrangling dome.'—Lewis.

P. 79, l. 10. **nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet**, no longer the hair fastened with golden clasps.

l. 14. **seiner** refers to 'Kunststück;' shall the poet therefore abstain from it?

l. 17. **und die jüngere .... kleidet**, and let not the younger sister deny the elder all those ornaments which do not become herself.

IX.

P. 80, l. 4. **auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.** 'Auf' with the accusative expresses the aim towards which the action is directed. Translate: have been able to work with the aim of producing the highest effect attainable in their respective arts.

l. 9. **dabei** refers to 'sein Werk;' translate: in producing it.

l. 10. **überladete**; the strong form 'überlud' is now used. **mit Sinnbildern**, with symbolical signs.

l. 11. **und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt**, and the most beautiful among them were not everywhere worshipped as such (in the most beautiful forms).

l. 14. **Hypsipyle** was the daughter of Thoas, king of Lemnos. When, at the instigation of Venus, the women of the island had resolved to murder the men, she saved her father by leading him out from the town in the disguise of Bacchus. Valerius Flaccus narrates the tale in his Argonautica, ii. 265, and states expressly that Hypsipyle, having adorned her father with the wreath and the dress of the god and all the other necessary attributes, was especially anxious that the horns should protrude from underneath the snow-white chaplet.

P. 81, l. 9. **sowohl von der einen als von der andern Art**; i.e. of those works of art where the artist was free, and of those where he was fettered by religious symbols.

l. 14. **zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen**, too manifest traces of agreements in regard to the service of the god; agreements arrived at between the priests who ordered the statue for the temple of the God and the artist who undertook the execution of the order.

l. 17. **Hülfsmittel**, handmaid. **die bei den sinnlichen .... sahe**, which in the material representations (literally, representations for the senses) that it allotted to art for execution ('aufgeben' expresses the

setting of a task) had in view significance rather than beauty. **das Bedeutende** must here be taken in its original sense—that which signifies something. 'Bedeutend' is now more commonly used in the sense of important, considerable; the former meaning is now expressed by 'bezeichnend.' The meaning of the passage is that the artist, who executed the image of the God for the temple devoted to him, had above all to represent his characteristic mark; the production of beauty was of secondary importance.

l. 20. **dass sie nicht auch öfters .... gesetzt** (supply 'haben'), that it has not frequently embodied all that was significant in the beautiful.

l. 21. **oder aus Nachsicht .... können**; translate: or out of indulgence to the art and the more refined taste of the period has abandoned so much of the former (the significant), that this alone (beauty) could appear to rule.

P. 82, l. 4. **der Kenner und der Antiquar,** the art critic who judges by the standard of beauty alone, and the classical scholar who sees in Greek and Roman works of art only an expression of the thoughts and feelings of the ancients. **im Streite liegen,** to be at variance.

l. 8. **so wird dieser es dahin ausdehnen,** the latter (the antiquarian) will extend this into an assertion that indeed neither religion nor any other cause, that lies outside the domain of art, had it executed by the artist. The word 'artist' being taken in the sense of artisan.

l. 12. **mit der ersten mit der besten Figur**; 'der erste der beste,' or, 'der erste beste,' is, the first that comes to hand; *le premier venu;* accepting the first that appears as the best, without taking the trouble to wait for a second and a third. It means, therefore, without selection.

l. 14. **zu grossem Aergernisse,** to the great scandal.

P. 83, l. 1. **Gegentheils**; we now say either 'im Gegentheil,' or 'andererseits,' on the contrary.

l. 9. **Folge,** in the sense of 'Folgerung,' conclusion. **Verlor der Künstler darum sein Recht.** This is afterwards taken up again in the words 'verlor der Künstler, sage ich, sein Recht;' and upon 'sein Recht' depends the infinitive 'dieses Wesen nach seiner (its) Art zu personifiren.'

l. 11. **des Saturnus und der Ops**; Ops was a surname of Rhea, or Cybele, who, as the wife of **Κρόνος,** or Saturnus, is called the mother of the gods.

P. 84, l. 1. **das sie in Gefahr .... zu fallen,** that they represent as being in danger of falling under the ill-treatment of Priapus. Vesta, the goddess of virgin chastity, formed naturally the most striking contrast to Priapus whose character was lust and sensuality.

l. 12. **Numa wollte .... vorgestellt wissen**; Numa did not wish to have any deity represented in the human or in the brutish form.

l. 19. **Sylvia,** Rhea Sylvia, a Vestal virgin, mother of Romulus and Remus.

P. 85, l. 5. **ohne alle Bildsäule,** without any statue.

l. 8. **im Prytaneo**; it is now considered pedantic to decline nouns of Greek and Latin origin after German prepositions. The Prytaneum was the town-hall of Athens, the meeting-place of the magistrates, and at the same time a place where men of merit were entertained at the public cost.

l. 9. **Die Jasseer,** the inhabitants of the town of Jasos, situated on a small island on the coast of Caria in Asia Minor; it was a colony of the Argives, and flourished through its fisheries.

l. 12. **Scopas,** a Greek sculptor from the island of Paros, who flourished about 350 B.C., and was considered one of the greatest artists of his time.

l. 13. **in den Servilianischen Gärten zu Rom.** These gardens are often mentioned by ancient writers, and especially as a favourite resort of Nero, but we do not know where they were situated, or which Servilius planted them.

P. 86, l. 1. **das Palladium,** an image of Pallas Athene, and a symbol of the public welfare; it is said to have been preserved in the temple of Vesta in Rome.

l. 2. **Das Tympanum,** the cymbal. **Codinus.** Georgius Codinus, surnamed Curopalates, a Greek scholar of the fifteenth century, who wrote on the history, buildings, and antiquities of Constantinople. He says that the earth was also called Vesta, and was represented as a woman carrying a tympanum (a kettle-drum) in her hand, because she holds the winds inclosed within herself. Lessing calls this argument absurd, and notes that tympanum may also mean a wheel, and that it might represent the shape of the earth as it was conceived by the ancients.

X.

P. 87, l. 1. **eine Befremdung,** an expression of surprise.

l. 6. **bei Göttinnen, denen sie so grosse Verbindlichkeit haben,** in regard to goddesses to whom they are so greatly indebted.

l. 11. **Verrichtungen,** functions.

l. 21. **in Rücksicht auf den Maler,** out of respect for the painter.

l. 25. **im Serraglio**; the Italian form of the word (French *sérail*), derived from the Persian *serâi,* a large house, a palace. It is commonly used of the apartments of women in the palace of the sultan, in which jealousy employed dumb servants.

l. 27. **bei den moralischen Wesen,** when speaking of the moral Beings. **welche die Alten . . . . vorsetzten,** whom the ancients made to preside over the virtues and the conduct of human life.

P. 88, l. 6. **was jedes derselben für einen Aufzug gemacht,** what appearance each of them made.

l. 28. **warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen,** why should the poet allow that to be forced upon him?

P. 89, l. 2. **um der Poesie nachzukommen,** to keep up with poetry.

l. 7. **dieser malerischen Ausstaffirungen,** these artistic decorations.

l. 12. **die geflissentliche Uebertretung derselben,** the intentional neglect of it.

P. 90, l. 2. **welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten,** which the ancients may introduce in their descriptions.

XI.

P. 92, l. 1. **der Graf Caylus**; Anne Claude Philippe de Tubières, born 1692, at Paris, died 1765, an art critic of considerable merit. He published in 1757 a work entitled: Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume.

Note. Lessing's note to this passage was the origin of his literary feud with Professor Klotz of Halle. Lessing, quoting a passage from Homer where Sleep and Death are called twin-brothers, maintained that the ancient artists too represented Death as the twin-brother of Sleep, and that the hideous skeleton which has been chosen for the same purpose by modern artists is of medieval origin. Klotz violently attacked this observation. Lessing had spoken of Death in general; Klotz understood, or pretended to understand, that Lessing denied that dead men had ever been represented by ancient artists, and displayed his learning by adducing many instances where corpses appeared in works of ancient art. In answer to this vehement attack Lessing published his splendid treatise: Wie die Alten den Tod dargestellt (1769), a masterpiece of argument and style, which caused a sensation among the rising generation. The idea of representing Death as the brother of Sleep, a beautiful, sad-looking youth holding his torch downward, was hailed with rapture, as it broke the hideous spell exercised by the medieval skeleton—death. Compare Goethe's Wahrheit und Dichtung, viii.: 'What delighted us most was the beauty of the idea that the Ancients acknowledged Death as the brother of Sleep, and formed both as like one another as twins are accustomed to be. This idea was hailed as the triumph of Beauty,' etc. Compare also Schiller, Götter Griechenland's:

'Damals trat kein grässliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden; ein Kuss
Nahm das leichte Leben von der Lippe;
Seine Fackel senkt der Genius.'

I am bound to add that Lessing's explanation of the passage in Pausanias—*ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας*, which he translates 'had

their feet crossed'—is not approved of by our best philologians. It can only be translated 'with distorted feet,' though a satisfactory explanation of the strange passage has not yet been found.

P. 93, l. 2. **Anlass zu erheblichern Betrachtungen**, an occasion for more important reflections.

l. 13. **die oben getrennte doppelte Nachahmung**, the two kinds of imitation distinguished above; see VII.

l. 17. **als Erzähler**, as narrator; in so far as he adopts the subject of the poet in its historical outline, in a general way. **als Dichter**, in so far as he is to appropriate also the artistic form of the subject in its poetical details.

l. 22. **aus ihm angiebt**, adduces from him.

P. 94, l. 3. **wenn er schon weiter nichts thut**, even though he does nothing more than, etc.

l. 8. **gegen die Erfindung**, in comparison with the invention.

l. 17. **ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht**, although the merit of invention is wanting to him.

l. 20. **und wenn wir . . . . meinen**; translate this passage: and when we weigh invention and representation against one another, we are always inclined to make allowance to the artist for the one (viz. for what he is wanting in invention) exactly in proportion as we believe that we have received too much of the other (viz. that he has exceeded in representation). The idea of Lessing is that, in the case of the artist, we willingly make allowance for the want of invention, if he has exceeded our expectation in his execution.

l. 27. **eines Thomsons**; the genitive of a proper name preceded by an article is now like the nominative; we should say, 'eines Thomson.' Thomson's Seasons exercised a wonderful influence on German poetry, the work being regarded as a model of descriptive poetry, so much in vogue in Lessing's time.

l. 31. **aus lebhaften sinnlichen Eindrücken**, out of vivid impressions on the senses.

l. 32. **aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen**, out of indefinite and weak images of arbitrary symbols.

P. 95, l. 1. **dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen**, to dispense with the merit of invention in the case of the artist.

l. 3. **Lauigkeit gegen dasselbe**, lukewarmness or indifference to it, viz. to the merit of invention.

l. 6. **so ward es ihm gleichviel**, it was to him indifferent.

l. 8. **Er blieb . . . . Vorwürfe**, he remained in the narrow circle of subjects which had become familiar to himself and to the public.

l. 10. **und liess . . . . gehen**, and concentrated his whole inventive

faculty on the mere variation of subjects already known; viz. upon new combinations of old subjects.

l. 19. **und ihrer Lage unter einander**, and of their relative position.

l. 21. **anrieth**, recommended.

l. 22. 'And thou
Shouldst rather write in acts the tale of Troy,
Than be the first to sing of things unknown,
And all as yet unsung.'

l. 28. **hat der Dichter einen grossen Schritt voraus**, lit. has a long step in advance, viz. of him, who does not treat of a well-known subject. Cp. 'Du hast viel vor mir voraus,' you have a great advantage over me.

l. 30. **frostige Kleinigkeiten**, cold (pedantic) details.

P. 96, l. 8. **und wenn uns dieser . . . nöthiget**, and if this first glance forces us to have recourse to laborious reflection and guesses. Note the double meaning of 'rathen': (1) 'Ich rathe dir dies,' I give you this advice. (2) 'Ich kann das nicht rathen,' I cannot guess this.

l. 11. **verhärten wir uns . . . aufgeopfert hat!** we harden ourselves against the expression (i. e. we do not take the trouble to study and to understand the expression of the figures), and woe to him, if he has sacrificed beauty to expression; i. e. not caring to find out for ourselves the meaning of the expression in the figures of the work of art, we look out for beauty, which it is easier to discover, and are angry and disappointed if we see it sacrificed.

l. 15. **was wir dabei denken sollen**, what the artist wants us to think whilst we look at it.

l. 21. **und ich meine . . . geneigt sein**; translate this passage: and I believe we must not with Count Caylus look for the reason why the artist so seldom determines upon new subjects in his indolence, in his ignorance, in the difficulty of the mechanical part of his art, which (as Count Caylus says) demands all his industry, all his time; but we shall find it (the reason) more deeply founded, and shall perhaps be inclined to praise in the artist as wise self-restraint useful to ourselves what in the beginning appears to be a limitation of art derogatory to our pleasure. ('Verkümmerung,' lit. the turning into sorrow, from 'Kummer,' the spoiling of a thing. 'Er verkümmert mir jedes Vergnügen,' he spoils my every pleasure.)

P. 97, l. 6. **als der Kenner aus seinen Büchern ist**, as the connoisseur is with his book-learning.

l. 13. **in seinem Gleise**, lit. in its groove, in its old track. **und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muss**, and let us not force them to pay more dearly for their pleasure, than a pleasure must cost in order to be what it

is meant for. The word 'sauer' (sour) is frequently used in the sense of toilsome, burdensome; e.g. 'Es wird jenem alten Manne sauer diesen Berg zu ersteigen,' the old man yonder has much difficulty in ascending this hill. 'Er macht mir mein Leben sauer,' he makes my life a burden to me. 'Zu stehen kommen' is used in the sense of the Latin *stare;* 'magno stat = es kommt theuer zu stehen.' Fig. 'Das wird Ihnen Theuer zu stehen kommen,' that will cost you dear. Lessing confounds in this passage two phrases: 'jem. etwas sauer machen,' and 'Theuer zu stehen kommen;' we could not say 'sauer zu stehen kommen.'

l. 16. **Protogenes**, a famous Greek painter, a contemporary of Apelles. He established his reputation by the picture of Jalysus, the founder of Rhodes.

l. 22. **weil er das Bedürfniss der Kunst erwog allen verständlich zu sein,** because he had a special regard to the desire of art to be intelligible to all.

l. 27. **war nicht gesetzt genug,** had not steadiness enough.

l. 28. **ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten,** a certain exuberance of spirits in art, a certain craving after the curious and unknown. The example of Protogenes is not well chosen to illustrate Lessing's idea. Plinius is far from throwing blame on Protogenes in the passage quoted by Lessing. **Impetus animi** we ought to translate by 'a strong impulse of his soul,' and **quaedam artis libido,** 'a certain enthusiasm for artistic finish.' The subjects chosen by Protogenes, representing the heroes of Rhodes, do not betray a craving after the curious and unknown, as they were quite familiar to the people of Rhodes for whom they were intended.

XII.

P. 99, l. 1. **bearbeitet,** literally, works upon; translate, represents.

l. 6. **in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen lässt,** lets them follow one another in an unbroken series.

l. 9. **nicht angiebt,** does not point out.

l. 11. **so anzubringen sind,** are to be introduced so that, etc.

l. 12. **wenigstens . . . können,** at least might appear not to be obliged to see them of necessity. This accumulation of verbs at the end of the sentence is a striking instance to show how heavy German style may be, unless the writer is on his guard. Lessing might have easily avoided it by saying, 'oder wenigstens so, dass es scheinen könnte, als ob sie (viz. die Personen des Gemäldes) dieselben (viz. die unsichtbaren Wesen) nicht nothwendig sehen müssten.'

l. 17. **Doch diesem . . . abzuhelfen;** still this fault might be remedied after all, book in hand. The book alluded to is of course that from which the artist chose his subject.

l. 19. **durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes;** 'malerisch' is here used in the sense of 'des Malers' or 'der Malerei.' Translate: when painting wipes away the distinction.

l. 25. **handgemein werden** (*manus conserere*), to come to blows, to fight.

P. 100, l. 1. **über das gemeine Menschliche so weit erhaben,** so far exalted above the ordinary human measure. 'Erhaben,' sublime; 'erhaben über,' superior to.

l. 4. **der Massstab,** the standard.

l. 5. **dessen Unproportion gegen die höhern Wesen,** whose want of proportion to the higher beings.

l. 7. **auf der Fläche des Künstlers,** on the canvas of the artist.

l. 12. **zum Grenzsteine,** in order to be a landmark.

ll. 14–16. 'The Goddess stooped, and in her ample hand
Took up a stone, that lay upon the plain,
Dark, rugged, vast, which men of elder days
Had set to mark the limits of their land.'

Transl. by Lord Derby.

l. 17. **gehörig zu schätzen,** to form a proper estimate of.

l. 19. **jene aber . . . übertreffen lässt,** but tells us that these again were surpassed in strength by the men whom Nestor knew in his youth.

l. 25. **soll die Göttin sein?** is the Goddess supposed to be?

l. 30. **angemessen,** proportionate to.

l. 31. **eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit,** an improbability for the eye.

P. 101, l. 11. **Longin;** Dionysius Cassius Longinus, a Platonic philosopher and rhetor, died 273 A.D. He is the supposed author of the famous treatise 'On the Sublime.' **es komme ihm öfters vor;** indirect narration; that it appeared to him now and then, as though, etc.

P. 102, l. 2. **vollends,** eventually.

P. 103, l. 1. **weiter an nichts als;** we should expect 'an weiter nichts als,' by nothing further than.

l. 2. **an äusserlichen verabredeten Merkmalen,** by their outward conventional symbols.

l. 7. **von der Seite der mithandelnden Personen,** on the side that is turned to the other persons in the picture.

l. 14. **als den Paris von der Venus,** when Paris was fighting with Menelaus, who had already caught hold of his helmet. **den Idaeus vom Neptune;** this is a mistake; it was Vulcan who carried Idaeus away from the battle, hiding him in a cloud. Idaeus, a Trojan, was the son of Dares, a priest of Vulcan. He fought with Diomede together with his brother; the latter fell, Idaeus himself was saved by the god.

l. 15. **den Hektor vom Apollo,** in the fight with Achilles.

l. 23. **angebracht,** introduced. **wie hinter einer spanischen Wand,** as behind a screen. A thin partition consisting of a wooden frame covered with paper or with tapestry, and which can be removed at pleasure, is called in Germany 'eine spanische Wand.'

l. 30. **die beschriebenen Zettelchen,** the labels with inscriptions.

P. 104, l. 9. **in der schnellen Entrückung,** in the rapidity with which they carried away (of course, the objects of their protection).

l. 16. **kehrt er es auch bisweilen um,** he inverts the case.

l. 20. **mit einem Rucke,** literally with one pull. Translate: in a moment.

l. 21. **in das Hintertreffen,** into the rear.

l. 26. **sinnlicher,** more palpable to the senses.

l. 29. **zu eigen gemacht,** appropriated.

P. 105, l. 3. **sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen,** to insult Agamemnon with actual blows. 'Thätigkeit' is now only used in the sense of activity or occupation; in the sense in which Lessing employs the word, we should now say 'Thätlichkeit;' e.g. 'es kam zwischen den beiden Herrn zu Thätlichkeiten,' the two gentlemen came to blows. 'Sich vergehen' is to offend against. 'Er hat sich gegen das Gesetz vergangen.' 'Er hat sich gegen seine Eltern vergangen.'

l. 5. **weiss ich keinen andern Rath,** I know no other way.

l. 9. **es bedarf keiner . . . gesehen werden sollen;** translate: no blindfolding, no interruption of the rays of light is needed to prevent them from being seen; but an enlightenment, an enlargement of mortal vision is required, if they are intended to be seen.

XIII.

P. 106, l. 12. **mit dem ersten dem besten Stücke,** with the first piece we chance upon.

P. 107, ll. 6–14:

'Along Olympus' heights he passed, his heart
Burning with wrath; behind his shoulders hung
His bow, and ample quiver; at his back
Rattled the fateful arrows as he moved;
Like the night-cloud he passed; and from afar
He bent against the ships, and sped the bolt;
And fierce and deadly twanged the silver bow.
First on the mules and dogs, on man the last,
Was poured the arrowy storm; and through the camp,
Constant and numerous, blazed the funeral fires.'

LORD DERBY.

l. 15. **So weit das Leben . . . Maler.** Lessing uses 'über sein' with

the accusative in the sense of 'übertreffen, erhaben sein über' with accusative; 'höher stehen als,' or 'über stehen' with the dative. This is a very unusual construction. Translate: As far as life transcends the picture, so far the poet here transcends the painter.

l. 17. **von den Zinnen,** literally, from the pinnacles.

l. 20. **gegen den Schiffen über;** we say now 'den Schiffen gegenüber.'

l. 27. **überzutragen,**—contrary to the present use, according to which 'über' is inseparable when used figuratively. We should say 'zu übertragen,' in the sense of 'zu übersetzen.'

l. 28. **sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen,**—to form an idea of it from the material painting.

l. 30. **vor selbigem** instead of 'demselben;' viz. 'dem materiellen Gemälde.'

l. 31. **zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm** (viz. aus dem Dichter) **zeiget,** to the scene which the material painting borrows from the description of the poet.

P. 108, l. 3. **Die rathpflegenden trinkenden Götter,** the gods deliberating at the banquet. 'Pflegen' may be used as a weak or as a strong verb. As a weak verb (pflegte, gepflegt') it is either transitive and governs the accusative = to foster, to tend, to nurse; e.g. 'Meine Mutter pflegte mich in meiner Krankheit;' or it is neuter = to be accustomed to; e.g. 'Goethe pflegte früh aufzustehen.' As a strong verb ('pflog' or 'pflag, gepflogen') it has a wide meaning, which it is difficult to define,—to take care of, to look after, to carry on. In this sense it generally governs the genitive case, though a few phrases occur in which an accusative is governed by it; it is to be noticed that also in this sense 'pflegen' is now sometimes used as a weak verb. 'Er pflegte seiner Gesundheit,' he took care of his health; 'er pflog Unterhandlungen mit dem Feinde,' he carried on negotiations with the enemy. Cp. 'Rath's,' or 'Rath pflegen,' to take counsel; 'Umgang pflegen,' to have intercourse; 'seines Amtes pflegen,' to perform the duties of one's office; 'der Jagd pflegen,' to indulge in the pleasures of the chase.

l. 4. **willkürliche Gruppen,** literally, arbitrary groups. Lessing means, groups arranged according to the pleasure of the artist.

l. 6. **von Heben, der ewigen Jugend,** by Hebe, the personification of eternal youth; we should now prefer to say, 'von Hebe.'

l. 9. **mein Auge zu weiden,** to feast my eye.

l. 11. **Ich schlage ihn auf,** I open his work.

ll. 15–18. 'On golden pavement, round the board of Jove,
The Gods were gathered; Hebe in the midst
Poured the sweet nectar; they, in golden cups,
Each other pledged, as down they looked on Troy.'

Lord Derby.

l. 19. **Apollonius,** of Rhodes, a Greek rhetor, born about 230 B.C., author of the Argonautica, a work more learned and elaborate than poetical.

l. 23. **Noch dazu,** add to this that.

l. 25. **So sehr sich . . . zeiget;** much though, he says, the fourth book is distinguished by various speeches encouraging to attack, by the abundance of brilliant and strongly-marked characters, and by the art with which the poet paints the multitude which he is about to set in motion. 'Sich ausnehmen' is used here in the sense of 'sich auszeichnen;' its present meaning is to appear, to look. Cp. 'Sehr gut nimmt das Kütschchen sich aus,' the little carriage looks very nice (Goethe's Hermann und Dorothea, i.). Lessing says, 'Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere,' where we should expect 'Fruchtbarkeit *an*,' etc.; 'abstechen' is used here in the sense of 'sich abheben,' to stand out in relief.

P. 109, l. 1. **es kommen derer . . . einem andern;** there occur of these (viz. poetical pictures) in the fourth book as numerous and as perfect ones as might be found in any of the other books.

l. 3. **ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde,** a more elaborate, more illusive picture. **als das vom Pandarus,** than that representing Pandarus, a famous Trojan archer.

l. 8. **von dem beiderseitigen Angriffe,** of the mutual charge.

l. 9. **seines Leucus;** Leucos, a Greek hero before Troy, the valiant friend of Odysseus, who was killed in battle by Antiphos, son of Priam; Iliad iv. 490.

l. 15. **Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage?** What other conclusion can we draw from it but the negation of the question I put above? Lessing refers to the question put in the beginning of the chapter: If Homer's works were lost, if nothing remained of them but the pictures which Caylus recommends to the artists, could we form a conception of Homer's descriptive talent?

l. 16. **Dass,** depending upon 'es folgt daraus.'

l. 19. **sich dennoch . . . lässt,** we could come to no decision in regard to the descriptive talent of the poet; 'es lässt sich schliessen,' such a reflective form is frequently used instead of a passive: a conclusion can be arrived at; 'Das lässt sich thun,' this can be done.

XIV.

P. 110, l. 1. **Ist dem aber so,** but if this be the case; 'dem' is neuter gender, and refers to the result arrived at in the preceding chapter. **ergiebig,** suggestive.

l. 4. **so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan,** there is an end of the fancy of Count Caylus. 'Es ist um mich gethan,' or 'geschehen,' actum est de me, *ὄλωλα*.

l. 5. **welcher . . . . wollen**; 'hat' is to be understood before 'bestimmen.' Translate: who would make the usefulness (of the poets) to the painter the touchstone of the merit of poets, and settle the question of superiority according to the number of paintings which they furnish to the artist.

l. 9. **diesem Einfalle . . . . gewinnen zu lassen**; even by our silence to suffer this fancy to obtain the appearance of a law. Lessing uses the dative ('diesem Einfalle') after 'lassen,' with an infinitive dependent on it, where we now prefer the accusative. We should say, e. g. 'Ich werde *dich* das Spiel gewinnen lassen.' Compare the French construction: 'Je *lui* ferai apprendre un métier.'

l. 13. **Nationalgeschmack**, the consequence of national taste, or rather prejudice.

l. 17. **Aber müsste . . . . legen**; but if the range of my bodily eye, so long as I enjoy it, must also be the range of my inner eye, I should put great value on the loss of the former (the bodily eye) in order to be free from this restraint. Lessing prefers to be blind and in full possession of his inner eye (the free range of his imaginative power), to the enjoyment of his bodily eye, on condition that his imagination should be kept within the narrow bounds of the sense of sight.

l. 22. **die erste Epopee**, the grandest epic poem.

ll. 22–26. Paradise Lost furnishes few subjects to the artist, and yet it is the finest epic poem after the Iliad; the story of the passion and the death of Christ has furnished countless subjects to the painter, and yet we should not call it a poem on that account.

P. 111, l. 8. **vermögend ist**, synonymous with 'vermag,' is able.

l. 14. **sinnlich**, palpable.

l. 16. **weil . . . . abstrahiren lassen**; translate: because it brings us nearer to that degree of illusion of which material painting is especially capable, and which in the first instance and most easily can be drawn from the material pictures.

XV.

P. 112, l. 2. **die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände**, the representation of objects other than those that are visible.

l. 3. **müssen . . . . abgehen**, must be beyond the reach of the artist. 'Diese Gabe geht mir ab,' this talent is wanting to me.

l. 5. **die der Dichter vor ihm voraus hat**; translate freely: which the poet claims as his own, and thereby establishes a superiority over the artist. 'Ich habe diese Gabe vor dir voraus,' I have an advantage over you through the possession of this talent. **Drydens Ode auf den Cäcilienstag**, Dryden's Ode upon Cecilia's Day, generally called Alexander's Feast, was written in glorification of music and set to music by Händel in 1725.

l. 11. **Ich will . . . . stehen bleiben,** I will confine myself to the consideration of pictures of visible objects only.

l. 13. **Woran liegt es,** what is the reason. To illustrate the use of the impersonal verb 'es liegt an jem.,' or 'etwas' compare the following sentences: 'Woran liegt es, dass der Zug so langsam geht?' What is the reason, that the train goes so slowly? 'Es lag an mir, dass wir zu spät kamen,' It was my fault that we were late; 'Es liegt mir viel daran, dass Sie diese Stelle bekommen,' It is of much interest to me that you get this place; 'Was liegt daran!' What does it matter!

l. 21. **und alle diese Augenblicke . . . . angenommen,** and all these moments have been chosen as being so near one another and yet so distant.

P. 113, l. 1. **wie mit dem Bogen umzugehen wäre,** how a bow ought to be handled. 'Umgehen mit einer Sache,' to manage a thing, to handle, to use it properly; 'umgehen mit einer Person,' to have dealings with a person.

l. 3. **legt die Senne an,** ~~bends the bow by drawing the string~~

l. 6. **unten an dem Einschnitte,** below at the notch.

l. 8. **schlägt tönend auseinander,** parts asunder clanging.

l. 15. **zechenden;** 'zechen,' to carouse.

P. 14, l. 2. **vermöge ihrer Zeichen,** by virtue of its symbols.

l. 6. **sondern sie . . . . begnügen,** but it must be satisfied with coexistent actions or with mere bodies which, by their posture, lead us to conjecture an action.

XVI.

P. 115, l. 7. **wenn unstreitig . . . . haben müssen;** if these signs must indisputably bear a suitable relation to the thing signified.

l. 8. **neben einander geordnete Zeichen,** signs arranged side by side (coexisting signs); opposed to the following 'aufeinander folgende Zeichen,' signs that follow one another (consecutive signs). Lessing's idea is this: Poetry clothed in language, that is in words uttered one *after* the other, can express its object only successively, i. e. *in time;* Painting, consisting in colours and forms which exist together at one and the same moment, side by side, can only express the object in the coexistence of its parts, i. e. *in space.* In the language of German philosophy *Space* is called 'das Nebeneinander der Dinge,' the coexistence of things, *Time* is called 'das Nacheinander der Dinge,' the succession of things.

l. 22. **Sie dauern fort,** they endure.

P. 116, l. 5. **andeutungsweise,** by way of indication or intimation.

l. 7. **müssen gewissen Wesen anhängen,** must be inherent to certain beings.

l. 13. **den prägnantesten,** the most suggestive.

l. 17. **und muss daher . . . braucht,** must choose that property (of the body) which awakens the most palpable image of the body looked at from that point of view under which Poetry can put it to profit.

l. 20. **Hieraus fliesst . . . . Gegenstände,** from this results the rule concerning the harmony of descriptive epithets, and that the poet ought to be economical in the descriptions of bodily objects.

l. 27. **Nur aus . . . . überwunden werden müssen,** only on these principles can the grand style of the Greek be defined and explained, and only thus can its proper position be assigned to the opposite style of so many modern poets who endeavour to rival the painter in a department in which they must necessarily be surpassed by him. The modern poets alluded to are Lessing's contemporaries of the descriptive school of German poetry. Bodmer and Breitinger laid down the theoretical principles which were carried into practice by Haller in his 'Alps,' and by Kleist in his 'Spring.'

P. 117, l. 5. **die Geschichte,** the story which forms the subject of the artist.

l. 8. **der Dichter selbst mag . . . . als er will;** a concessive sentence: though the poet himself may paint these bodies, these attitudes, this space as little as he likes.

l. 11. **Stück vor Stück,** piece by piece; 'vor' here obsolete for 'für.' Compare 'Mann für Mann,' 'Schritt für Schritt.'

l. 13. **den Farbenstein,** the pallet. We prefer to say, 'die Pallette.'

l. 14. **zum Probiersteine,** the touchstone.

l. 19. **Weiter lässt er sich . . . . ein,** he does not enter further into the description of the ship.

l. 25. **Zwingen den Homer ja besondere Umstände,** if indeed Homer is compelled by peculiar circumstances.

l. 27. **so wird . . . . könnte,** he does not, nevertheless, produce a painting which the painter can imitate with his brush.

l. 29. **diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen,** to place this single object in a successive series of moments.

P. 118, l. 3. **die Deichsel und Riemen und Stränge,** the pole, the traces, and straps.

l. 4. **nicht sowohl wie es beisammen ist;** the 'es' is used here in a collective sense, referring to the parts of the chariot mentioned before, 'not as these parts are when fitted together.'

l. 6. **verwendet,** devotes.

l. 7. **die ehernen . . . . alles insbesondere;** 'the eight bronze spokes, the golden felloes, the tire of bronze, the silver nave, one by one.'

l. 9. **Man sollte sagen . . . erforderte;** translate: One might (almost) say that, as there was more than one wheel, in the description

exactly as much time more had to be devoted to them, as their separate fastening required more time in the actual operation. 'Deren' (l. 28) refers to 'Zeit.' Lessing means to say: As Homer described only one wheel, he felt bound to devote as much time to the description as it would have taken to fasten all the wheels to the carriage.

ll. 13–22. 'To the car
Hebe the circling wheels of brass attached,
Eight-spoked, that on an iron axle turned;
The felloes were of gold, and fitted round
With brazen tires, a marvel to behold;
The naves were silver, rounded every way:
The chariot-board on gold and silver bands
Was hung, and round it ran a double rail:
The pole was all of silver; at the end
A golden yoke, with golden yoke-bands fair.'

LORD DERBY.

l. 25. **das weiche Unterkleid**, the soft tunic.

l. 29. **bis auf die geringste Franze,** down to the smallest fringe.

P. 119, ll. 1–5.

'He donned his vest of texture fine, new-wrought,
Then o'er it threw his ample robe, and bound
His sandals fair around his well-turned feet;
And o'er his shoulders flung his sword, adorned
With silver studs; and bearing in his hand
His royal staff, ancestral, to the ships
Where lay the brass-clad warriors, bent his way.'

LORD DERBY.

l. 8. **ihm**, in his eyes, according to his description.

l. 9. **das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter,** the sceptre garnished with golden bosses.

l. 13. **den geschnitzten Kopf,** the carved head. **Ja, wenn . . . sollte**; of course he would do so, if the description was intended for a handbook of heraldic art.

l. 17. **eine solche Wappenkönigsbeschreibung,** a description as a king-at-arms would make.

l. 18. **in der treuherzigen Meinung,** naïvely believing that—; 'treuherzig' is plain and honest, unsophisticated.

l. 19. **weil der Maler ihm nachmalen kann,** because the painter can use his description as a model.

l. 22. **unter der Arbeit,** as above, 'unter den Händen.'

l. 24. **bemerkt es die Würde Merkurs**; it betokens the dignity of Mercury; 'bemerken' is very rare in the meaning of 'markiren,' 'kennzeichnen,' to mark, to betoken. It is used now in the sense of 'to remark.'

l. 27. —'Then up rose
The monarch Agamemnon, in his hand
His royal staff, the work of Vulcan's art;
Which Vulcan to the son of Saturn gave;
To Hermes he, the heavenly messenger;
Hermes to Pelops, matchless charioteer;
Pelops to Atreus; Atreus at his death
Bequeathed it to Thyestes, wealthy Lord
Of numerous herds; to Agamemnon last
Thyestes left it; token of his sway.'

LORD DERBY.

P. 120, l. 7. **einer von den alten Auslegern,** one of the ancient commentators.

l. 9. **dem Fortgange**, the development.

l. 10. **Beerbfolgung,** hereditary succession; the word commonly used is 'Erbfolge.'

l. 12. **als das Feuer**, as the personification of fire.

l. 14. **die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche . . . bewogen**, represented in general the alleviation of those wants which induced the first men to submit to a single being.

l. 24. **nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert,** after he had quelled his enemies and secured the kingdom.

P. 121, l. 1. **an sich zu bringen,** to appropriate.

l. 2. **als ein gleichsam erkauftes Gut,** as if it were a property he had purchased.

l. 5. **dem man so vieles leihen kann**, on whom one can father so many fancies.

l. 7. **als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen,** as a device of art by which the poet causes us to linger over a single object.

l. 13. **ihn,** in reference to Scepter, which Lessing uses masculine and neuter promiscuously.

l. 14. **entblättert und entrindet es,** deprives it of its leaves and of its bark.

ll. 17–22.

'By this my royal staff, which never more
Shall put forth leaf nor spray, since first it left
Upon the mountain-side its parent stem,
Nor blossom more; since all around the axe
Hath lopped both leaf and bark, and now 'tis borne
Emblem of justice, by the sons of Greece,
Who guard the sacred ministry of law
Before the face of Jove! A mighty oath!'

LORD DERBY.

l. 23. **Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen,** it was not so important for Homer.

l. 26. **ein sinnliches Bild,** a clear image; 'sinnlich' is what belongs to the senses, therefore both sensual and palpable to the senses; therefore, lucid, clear. **Jener . . . dieser,** the former, viz. the sceptre of Agamemnon; the latter, viz. that of Achilles.

l. 29. **die erste die beste Faust zu füllen,** to fill the hand of any one who might chance to grasp it.

l. 31. **aus dem Mittel der Griechen,** out of the midst of the Greeks. 'Das Mittel' is used now only in the sense of the means by which something is done, the resource, the remedy. Lessing uses it in the sense of 'die Mitte,' geführt; wielded.

P. 122, l. 1. **die Bewahrung der Gesetze,** the guardianship of the laws.

l. 5. **einzugestehen nicht umhin konnte,** could not avoid to acknowledge. 'Ich kann nicht umhin,' 'Ich kann mich nicht enthalten,' 'Ich kann mich nicht entbrechen,' I cannot but, I cannot help doing.

l. 9. **wo es ihm um das blosse Bild zu thun ist,** where it is his sole object to show us the picture. **wird er . . . verstreuen,** he will disperse the picture of the object over a kind of history of it. Lessing means to say, that even where Homer only wishes to bring the image of the object he describes before us, he does not exhibit it in one ready-made picture, but takes us through a variety of scenes in which we witness its growth and take in its entire history.

l. 13. **und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen,** and to make them (viz. 'die Theile desselben') keep pace, as it were, with the progress of the narrative.

l. 15. **von der und der Länge,** of such and such a length.

l. 16. **an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen,** tipped on both ends with beaten gold.

l. 18. **Mit nichten,** far from it.

l. 19. **das würde . . . heissen,** that would be to order such a bow and to describe how it was to be executed, but not to paint it.

l. 20. **des Steinbockes,** of the ibex.

l. 22. **hatte ihm in den Felsen aufgepasst,** had lain in wait for him in the rocks; 'aufpassen' = auflauern, nachstellen. **erlegt,** killed; the technical term for killing in the chase.

l. 24. **sie kommen in die Arbeit,** the execution of the work begins.

l. 25. **beschlägt sie**; 'beschlagen' is to tip with some metal.

l. 28—**p. 123.** l. 2.

'Straight he uncased his polished bow, his spoil
Won from a mountain-ibex, which himself,
In ambush lurking, through the breast had shot,
True to his aim, as from behind a crag

He came in sight; prone on the rock he fell;
With horns of sixteen palms his head was crowned;
These deftly wrought a skilful workman's hand,
And polished smooth, and tipped the ends with gold.'

LORD DERBY.

XVII.

P. 123, l. 7. **willkürlich,** chosen at will (at the will and pleasure of the poet).

l. 9. **In dem Homer selbst fänden sich**; the subjunctive is used, because the sentence depends upon 'man wird einwenden,' people will raise the objection that.

P. 124, l. 1. **an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe,** whose shield of Achilles we have only to remember. 'Dürfen' and 'brauchen' are used in the sense of to need, to have to. e. g. 'Du darfst or du brauchst nur an deine eigene Jugend zu denken,' you need only think of your own youth.

l. 3. **weitläufig,** discursively.

l. 4. **nach seinen Theilen neben einander,** according to its co-existing parts.

l. 8. **gelten muss,** must hold good.

l. 21. **die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände,** the real impressions produced on the senses by their objects; ('their' refers to ideas).

l. 22. **und in diesem Augenblicke .... aufhören**; and at this moment of illusion we cease to be conscious of the means which he uses for this purpose; viz. his words. 'Seiner Worte' is put in apposition to 'der Mittel.'

l. 25. **Hierauf lief .... hinaus.** This was the substance of the definition of the poetical picture given above. Compare 'Worauf wird das alles hinauslaufen?' What will be the outcome of all that?

l. 27. **in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken**; how far bodies, according to their coexistent parts, adapt themselves to this painting; 'sich schicken' to suit oneself to, to be fit, proper, becoming. 'Er weiss sich in seine Lage nicht zu schicken,' he cannot reconcile himself to his position; 'Eines schickt sich nicht für alle,' the same thing does not suit every-one; 'Das schickt sich nicht,' that is not becoming.

P. 125, l. 1. **eine einzige,** viz. operations.

l. 2. **unumgänglich nothwendig,** indispensable.

l. 5. **Gesetzt .... zu dem andern,** Now let us really assume that the poet takes us in the best possible order from one part of the object to the other.

l. 10. **zählt er uns .... zu,** he counts out to us with perceptible

slowness (he counts those parts out like so and so many pieces of money).

l. 16. **die vernommenen Theile**, the parts once heard.

l. 17. **Und bleiben sie schon da zurück**, and even if they remain behind there.

l. 21. **um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen**, to arrive at an approximate idea of the whole; from 'etwa' perhaps we form 'etwaig,' or, as Lessing says, 'etwanig,' eventual.

l. 25. The following strophes are taken from Haller's Alpen, an elaborate descriptive poem. Albrecht von Haller was born in Bern in the year 1708, became professor of medicine and of botany at Göttingen, returned to Switzerland in 1753, where he died in 1777. Being an ardent worshipper and faithful student of nature and, at the same time, a man of devout moral convictions, he became the leading representative of that descriptive and moralising poetry which was so much admired at the time, and is chiefly to be attributed to the influence of contemporary English literature. **vom edeln Enziane**; 'der Enzian,' the gentian, a beautiful Alpine flower.

l. 26. **der Pöbelkräuter**, of vulgar herbs.

l. 30. **Thürmt sich am Stengel auf**, is heaped up on the stem.

P. 126, l. 1. **mit tiefem Grün durchzogen**, streaked with deep green.

l. 2. **Strahlt .... Diamant**, gleams with the varied light (literally, flash of lightning) of the watery diamond; of course a dewdrop is meant.

l. 3. **dass Kraft sich Zier vermähle**; 'Zier' is the dative, dependent on 'sich vermähle;' that power and grace should wed. The poet may say, 'ich vermähle mich dir,' instead of 'mit dir.'

l. 6. **Dem .... hingelegt**, whose leaf nature shaped (literally, laid down) in the form of the cross.

l. 6. **vergöldten**, instead of 'vergoldeten.'

l. 9. **Die .... trägt**, borne by a bird made of amethyst.

l. 10. **in Finger ausgekerbet**, carved so as to form fingers.

l. 12. **Der Blumen .... Strahlen ein**, a striped star encloses with white rays the soft snow of the flowers lightly tinged with purple.

l. 17. **Malt, aber ohne alle Täuschung malet**, paints, I say, but paints without producing any illusion.

l. 23. **dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt**, who has the advantage of such acquaintance.

l. 26. **wie steht es .... Ganzen?** what about the conception of the whole? is he able to form a conception of the whole, after having perused this minute description of its parts?

l. 32. **mit eins**, at one moment.

P. 127, l. 3. **matt und düster**, weak and obscure. The praise contained in these words, and bestowed on the passage quoted above

from Haller's Alps, appears in Breitinger's Kritische Dichtkunst. Johann Jakob Breitinger (1701–1776), professor in Zurich, was an intimate friend of Bodmer, and shared with him the honour of heading the Swiss School of German poetry. His 'Theory of Poetry' is not without merit, as he directed the attention of the public to English literature as affording better models than French poetry. But the fundamental error of the Swiss school was to ascribe to poetry the task of painting.

l. 7. **er muss mehr auf die fremden Zierraten . . . gesehen haben,** he must have paid greater regard to the foreign ornaments, etc.

l. 15. **Gleichwohl . . . . an,** yet only the last is of importance here.

l. 22. **eines Huysum.** Jan van Huysum (1682–1749), a famous Dutch painter, most celebrated for his fruit and flower pieces. His paintings were wonderfully true to nature and full of life.

l. 24. **Sie mögen sich . . . . lassen,** it may be very nice to recite them as it were in comparison, holding the flower in one's hand.

P. 128, l. 4. **weil . . . . gehet,** because the illusion, which is the principal object of poetry, is wanting to such verbal descriptions of bodies.

l. 12. The fact is that in such verbal descriptions of coexisting parts of one and the same body the reader frequently forgets the beginning, when he has arrived at the end, and is unable to recall it vividly into his memory.

l. 13. **wo es . . . ankömmt,** where illusion is not the object.

l. 14. **wo man . . . . zu thun hat,** where the writer appeals only to the understanding of the reader.

l. 15. **und nur . . . . gehet,** and only aims at, etc.

l. 18. **der dogmatische Dichter**; we generally use the word 'didaktisch' in this sense.

l. 21. **eine zur Zucht tüchtige Kuh,** a cow good for breeding.

l. 22. 'The mother cow must wear a lowering look,
Sour-headed, strongly-neck'd to bear the yoke;
Her double dewlap from her chin descends,
And at her thighs the ponderous burden ends.
Long as her sides and large, her limbs are great;
Rough are her ears, and broad her horny feet.
Her colour shining black, but fleck'd with white;
She tosses from the yoke, provokes the fight.
She rises in her gait, is free from fears,
And in her face a bull's resemblance bears;
Her ample forehead with a star is crowned,
And with her length of tail she sweeps the ground.'

P. 129, l. 1.

'. . . . . Lofty-necked;
Sharp-headed, barrel-belly'd, broadly back'd,
Brawny his chest and deep.'—Dryden's Virgil.

130:1 Gastgebot (guest invited on) bouquet on [redacted] Brücke f.

l. 8. **nachdem wir .... antreffen,** in proportion as we meet more or less of them.

l. 11. **das konnte .... sein**; that was quite indifferent to him.

l. 13. **Ausser diesem Gebrauche,** with the exception of this use; viz. the use of detailed descriptions of bodies in didactic poetry.

l. 17. **für ein frostiges Spielwerk,** for a piece of pedantic trifling.

l 18. **der poetische Stümper,** the poetaster. 'Stümper,' from the M.H.G. 'stumben = verstümmeln,' to mutilate; we now say, 'stümpern,' to bungle.

P. 130, l. 2. **Von dem Herrn von Kleist .... einbildete.** In regard to von Kleist I am able to state that he prided himself least of all on his Spring. 'Ich bilde mir ein I imagine,' I fancy; 'Ich bilde mir etwas auf meine Stimme ein,' I pride myself on my voice. Christian Ewald von Kleist (1715–1759), a noble and chivalrous character and an intimate friend of Lessing. He was an officer in the Prussian army during the Seven Years' War, and died of wounds received in the disastrous battle of Cunnersdorf, in which Frederic the Great was defeated by the combined Russian and Austrian armies. Kleist was a lyrical poet of great talent, but his melancholy turn of mind led him to cultivate chiefly descriptive poetry. His 'Frühling' appeared 1749.

l. 8. **auf Gerathewohl,** at random; 'gerathe wohl' is an imperative of 'gerathen,' to succeed; 'es gerathe wohl,' means, may it succeed well.

l. 11. **Marmontel,** Jean François (1723–1799), a French poet and critic of considerable talent. Besides many tragedies and comedies he wrote his Contes Moraux and a Poétique Française, to which latter book Lessing alludes.

l. 12. **auf Veranlassung seiner Eklogen,** prompted by his (Kleist's) eclogues. 'Eclogues' means, literally, chosen pieces; a name given originally to small, select poems, especially to rustic shepherds' songs as Virgil's Bucolica; at a later time Idyllic Poetry in general was called Eclogues.

l. 13. **er würde .... gemacht haben,** he would have converted a series of images which is but scantily interspersed with feelings, into a succession of feelings but sparingly interwoven with images.

XVIII.

P. 131, l. 3. **auf die man sich desfalls berufen kann,** to which one can appeal on that account.

l. 8. **Es bleibt dabei,** it remains true.

l. 11. **Fr. Mazzuoli**; Francesco Mazzuoli, called il Parmegianino, born in Parma in 1503, died 1570, a famous painter and engraver in the style of Correggio.

l. 12. **derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren**

Anverwandten; a very heavy construction; 'derselben,' a subjective genitive, 'ihrer Ehemänner,' an objective genitive; translate: and how they reconciled their husbands with their relations.

P. 132, l. 1. **sein liederliches Leben,** his dissolute life.

l. 2. **ein Eingriff,** an encroachment.

l. 12. **Doch, so wie ... Malerei und Poesie**; translate: But as two neighbours of equitable and friendly disposition do not, it is true, permit that the one should presume to take unbecoming liberties within the innermost parts of the domain of the other, yet on their extreme frontiers allow a mutual forbearance to prevail, by which both sides make a peaceful compensation for those slight aggressions which, in haste and by the force of circumstances, the one sees himself compelled to make on the privileges of the other: so also painting and poetry.

l. 21. **in dieser Absicht,** in support of this view.

l. 26. **die eine ... spätere,** the one is represented in the posture of an earlier, the other in that of a little later moment.

l. 29. **durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen**; literally, by employing or removing his persons. Translate: by bringing his persons forward or by placing them at a distance.

l. 30. **die ... erlaubet.** The relative 'die' refers to 'Verwendung' and 'Entfernung.' Translate: an arrangement which permits them to take a more or less momentary part in what is going on.

l. 33. **Herr Mengs**; Raphael Mengs, a famous painter and writer on art, was born in Bohemia in 1728, died at Rome 1779. He was extravagantly admired at his time; most of his paintings appear to us cold allegories.

P. 133, l. 2. **durch die Ziehung der Glieder,** through the movement of the limbs.

l. 4. **Raphael ... gesucht**; Raphael endeavoured to give significance even to this (treatment of the folds).

l. 6. **ob das Glied . . . krümmet**; whether the limb had moved or is moving from contraction to extension, or whether it had been extended and is now contracted. 'Krümme,' a rare word for 'Krümmung.'

l. 13. **das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge,** unless the drapery be made of very stiff material.

l. 16. **der jetzige Stand des Gliedes,** the actual posture of the limb.

l. 18. **so ist es . . . Gliedes,** the drapery is represented at the preceding moment, and the limb at the following.

l. 19. **wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen,** who will be so particular with the artist? Cp. 'Er nimmt es nicht sehr genau mit der Wahrheit,' he is not very particular about speaking the truth.

P. 134, l. 6. **Zu verstehen von seiner Manier überhaupt**, this is to be understood of his style in general.

l. 11. **getriebenes**, hammered. 'Getriebenes Metall' is hammered or beaten metal.

l. 12. **Wer wird ihm . . . wissen**, who will not rather thank him for, etc. 'Dank wissen,' to be grateful, is now generally used with für. 'Dafür werde ich Ihnen keinen Dank wissen,' I shall not thank you for that.

l. 13. **Ueppigkeit**, luxuriancy.

l. 16. **Des Dichters . . . hergeleitet wissen**; I will not allow the peculiar justification of the poet as well as the painter to be based upon the above-mentioned allegory of the two friendly neighbours.

l. 20. **dieses**, the following consideration.

l. 22. **ohne Anstoss**, without hesitation.

P. 135, l. 1. **dass der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird**; that the prejudicial uncertainty in regard to their reference is done away with. 'Ihrer' refers to the preceding 'Beiwörter' (adjectives).

l. 10. **Schwätzer**, twaddler.

l. 11. **Frau Dacier**, vide chap. i.

l. 14. **gleichgeltende**, equivalent.

l. 24. **mit seinen Zufälligkeiten**, with its accidents.

l. 27. **ohne Zweideutigkeit**, without being equivocal.

l. 29. **im 'statu absoluto,'** without connection with the noun, and without showing gender and number.

l. 31. **kommen . . . überein**, agree or are identical with.

l. 33. **Zeitworte**, verb.

P. 136, l. 1. **einen sehr schielenden Sinn**; 'schielen' is to squint, to look askance; therefore 'schielend,' the contrary of straight, slanting, uncertain.

l. 3. **ich halte mich bei Kleinigkeiten auf**, I waste my time with trifles.

l. 5. **in dessen Rücksicht**; we should say, 'in Rücksicht worauf,' in regard to which, owing to which.

l. 11. **nach seiner Materie**, according to its material.

l. 14. **dass neuern Künstlern nicht schwer gefallen** (ist), that it was not difficult for modern artists. 'Das fällt mir schwer;' this falls heavy on me; it is difficult for me.

l. 19. **als ein werdendes Schild**, as a shield that is growing, or that is being wrought.

l. 27. **nachdem . . . geschmiedet**, after he has forged the plates out of the raw material.

l. 30. **Eher . . . Gesichte**; we do not again lose sight of the shield.

P. 137, l. 5. **die Feinheit seines Musters**, the refinement of his model.

l. 12. **Prophezeiungen**, prophecies referring to the destinies of the gens Julia, the house of Augustus.

l. 14. **die sie betreffen**, to which (future) they (the prophecies) refer.

l. 17. **so hebt es . . auf**, it does not on that account take away the evil effect.

P. 138, l. 3. **werden mir Recht geben**, will allow that I am right.

l. 8. **lässt Virgil**; the infinitive dependent upon 'lässt' follows after the quotation from Virgil, 'den Vorhang auf einmal niederfallen.'

l. 11.

'A mighty shield they set on foot to match all weapons held
By Latin men, and sevenfold ring on ring about it weld.
Meanwhile, in windy bellows' womb some in the breezes take
And give them forth, some dip the brass all hissing in the lake,
And all the cavern is agroan with the strokes on anvil laid.
These turn and turn about betwixt, with plenteous might to aid,
They rear their arms; with grip of tongs they turn the iron o'er.'

W. Morris.

l. 18. **von da**; 'da' used relatively for 'wo.'

P. 139, l. 7. 'ignorant of the deeds to come, he delights in the picture.'

l. 10. **der gutwillige Ehemann**, the good-natured husband, Vulcan.

l. 15. **der witzige Hofmann**, the clever courtier.

l. 17. **aufstutzet**, decks out.

l. 20. **Einschiebsel**, interpolation.

l. 24. **ist Zuwachs . . . Bodens**, is natural growth of its own fertile soil.

l. 30. **nur bei Gelegenheit des Stoffes**, only when the subject itself offered the occasion to do so.

l. 32. **Zierraten künsteln**, produce skilful ornaments.

P. 140, l. 1. **seiner**, i.e. of the god.

XIX.

P. 140, l. 6. **der ältere Skaliger**; Julius Caesar Scaliger, born at Padua in 1484, lived in Italy and France, died at Agen in 1558. He is one of the greatest philologians of the sixteenth century. He is called the Elder, to distinguish him from his equally illustrious son Justus Josephus, 1540-1609. Charles **Perrault**, born at Paris 1628, died 1703, was chosen member of the French Academy in 1671; he was a poet and a critic, pleading the cause of modern poetry against the ancients. Jean **Terrasson**, born at Lyons in 1670, died in 1750 at Paris, a distinguished scholar, professor at the Collège de France and

member of the Academy. He published in 1715 his Dissertations critiques sur l'Iliade d'Homère.

l. 8. Jean **Boivin** de Villeneuve (1663–1726), a French scholar and member of the Academy. He was an enthusiastic admirer of Homer, whom he endeavoured to defend against every attack. He published in 1715 his Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille.

l. 10. **sich manchmal zu weit einlassen**, go sometimes too far.

P. 141, l. 4. **auf dem Umfange desselben**, within its circumference.

l. 6. **mit Bemerkung der erforderlichen Masse**, observing the required measurements.

l. 7. **Sein Einfall . . . Zirkeln**, his idea of dividing the space into various concentric circles.

l. 16. **das Schild der Minerva vom Phidias**; according to Pliny, Phidias represented the battle of the Amazons on the convex side, and the war between the Gods and the Giants on the concave side of the shield of Minerva.

l. 24. **den Forderungen . . . leisten**, to satisfy the demands of his opponents.

l. 28. **fasslicher**, in a more comprehensible manner, more clearly.

P. 142, l. 1.

'Meanwhile a busy throng the forum filled;
There between two a fierce contention rose,
About a death-fine; to the public one
Appealed, asserting to have paid the whole;
While one denied that he had aught received.
Both were desirous that before the Judge
The issue should be tried; with noisy shouts
Their several partisans encouraged each.
The heralds stilled the tumult of the crowd;
On polished chairs, in solemn circle, sat
The reverend Elders; in their hands they held
The loud-voiced heralds' sceptres; waving these,
They heard the alternate pleadings; in the midst
Two talents lay of gold, which he should take
Who should before them prove his righteous cause.'

LORD DERBY.

l. 15. **die streitige Erlegung**, the contested payment; 'eine Geldbusse erlegen,' to pay a fine.

l. 16. **für einen verübten Todtschlag**, for a murder that had been committed. 'Todtschlag' is generally used in the sense of manslaughter, unpremeditated murder.

l. 19. **oder der Abhörung der Zeugen**, or of the examination of witnesses; 'verhören' is the technical term, from which verb 'das Verhör.'

l. 26. **Von dieser Seite . . . zurückgelassen**, but infinitely surpassed in that respect.

l. 30. **sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke**; a very unusual construction. We should expect: 'sowohl über das dem einzigen in dem Kunstwerke behandelten Augenblicke Vorhergehende als über das demselben Nachfolgende,' over that which preceded and that which followed the single moment represented in the work of art.

P. 143, l. 2. **kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei**, the poet comes again up to the artist. 'Beikommen,' c. dat., is generally used in the meaning of—to get at a person in a hostile sense; e.g. 'ich kann ihm nicht beikommen,' I can't get at him. It is used here in the sense of 'gleichkommen,' or 'nahekommen,' or 'einholen.'

l. 6. **beibringet**, imparts.

l. 14. **der Zuruf des getheilten Volkes**, the acclamations of the people siding with the one or the other.

l. 15. **die Aeusserungen der Schiedsrichter**, the decisions of the judges. 'Schiedsrichter' is generally used in the sense of umpire or arbitrator.

l. 18. **um mich mit der Schule auszudrücken**, to use the phraseology of scholastic philosophy. **actu, virtute**, actually, virtually. What was not actually and visibly contained in the picture, but lay in it according to its spirit and essence.

l. 28. **da, einmal** = *quoniam*, since.

P. 144, l. 2. **Meines Erachtens**,—adverbial genitive,—in my opinion.

l. 4. **mit einem . . . anfängt**, begins with a 'there he wrought, or there he made, or there he put, or there the limping God represented.'

l. 10. **als welche . . . gehalten war**, which the poet was by no means bound to observe; 'als' before the relative pronoun in the sense of 'quippe' is now obsolete.

l. 12. **hätte er nicht . . . lassen**, if he had not introduced the most irrelevant feature.

l. 17. **auszusetzen**, to blame.

l. 19. **liess sich . . . gefallen**, approved.

l. 24. **die drei Einheiten**, the three unities—of time, of place, of action.

P. 145, l. 1. **so musste . . . verdiene**; translate: either Homer, by virtue of his divine genius, must have I won't say clung to what painting could then or at his time achieve, but must have anticipated by a guess what it was able to perform in general; or, on the other hand, that evidence itself must not be so authentic as to prevent the

palpable testimony of the skilfully contrived shield from being preferred to it.

l. 8. **Jenes . . . lassen,** he who likes may choose the former hypothesis (that Homer had a presentiment of the perfection painting would attain to), of the latter hypothesis (that the testimony in regard to the condition of painting was unreliable), no one will be persuaded who, etc.

l. 17. **eines Polygnotus,** a famous Greek painter, about 450 B.C. His most celebrated works were some pictures in the Poicile (an open portico in Athens adorned with wall paintings), and two great pictures in the Lesche, a peristyle surrounded with colonnades at Delphi, one of which represented the taking of Troy and the departure of the Greek army, the other the descent of Odysseus into the Lower World. **noch lange die Probe nicht aushalten,** are far from standing the test.

l. 18. **welche Pope . . . glaubt**; a very unusual construction, though frequently used by Lessing. The accus. c. inf. should not be used in German. The sentence ought to run: 'welche nach Pope's Meinung die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen können.'

l. 21. **ohne alle Perspectiv.** We say now Perspectiv*e*.

l. 25. **als dass . . . beigewohnt** (hat), that he had only an incomplete idea of it himself. 'Ein Begriff wohnt mir bei,' literally, an idea dwells with me.

P. 146, l. 7. **übersäeten,** dotted with.

l. 12. **woraus es denn gewissermassen unstreitig** (ist), literally, from which circumstance then it is in a certain measure indisputable; or, more freely, and this is already a sort of evidence.

l. 14. **bekannt gewesen.** Vide Observations on the shield of Achilles, Pope's Iliad, B. xviii. vol. v. p. 169, edit. by Gilbert Wakefield, B.A. London, 1796.

l. 18. **Augenpunkt,** point of sight.

l. 28. **dass man sie auch . . . annimmt**; 'sie' refers to 'Stellung,'—to that peculiar arrangement of the figures which causes the persons standing in the background to appear to be raised above those in front.

l. 29. **nach selbiger** = 'nach derselben,' refers to 'Beschreibung.'

P. 147, l. 4. **diesem zu Folge,**—'diesem' is neuter,—according to this reasoning, or simply, 'accordingly.'

l. 6. **aus einem so hohen Augenpunkte.** Lessing thinks that Homer might have chosen the bird's-eye view of the town, which would allow him to see the market-place and the street at the same time.

l. 10. **nur gelegentlich,** only accidentally.

l. 13. **auf eine einzige Fläche,** for a single surface; viz. for pictures painted on a single surface.

l. 21. This was written in 1763, a year before the appearance of Winckelmann's great work on the history of the fine arts.

XX.

P. 148, l. 1. **wenn . . . hat,** if indeed a man who takes a walk for his pleasure has a path.

P. 149, l. 1. **Nireus,** the most beautiful among the Greeks before Troy. Cp. Iliad, ii. 671–674.

l. 6. **luxurirt**; a word of Lessing's making for the German 'ausschweifen;' how a modern poet would have revelled in the description of it.

l. 7. **Constantinus Manasses,** a Greek scholar and chronicler of the twelfth century. He wrote the annals of the world in verse down to the year A.D. 1081—*Σύνοψις ἱστορική*.

l. 10. **ein Exempel auftreiben**; an expression taken from the chase; 'ein Wild auftreiben,' to put up game. 'Die Treibjagd,' the battue. Here, 'to find an example.' It is always used of something that it is difficult to find.

P. 150, ll. 1–12.

'She was a very beautiful woman, with lovely eyebrows and complexion,
With beautiful cheeks and face, ox-eyes, snow-white skin;
Dark-eyed, tender, a grove full of charms,
White armed, delicate breathing, beauty undisguised;
The complexion fair, the cheek rosy,
The countenance pleasing, the eye beautiful.
Inartificial loveliness undyed, natural;
A rose-coloured fruit tinged her whiteness,[1]
As if one should dye ivory with splendid purple.
Long-necked, dazzling white, whence she was often called—
Swan-born lovely Helen.'

Translated by SIR ROBERT PHILLIMORE.

l. 17. **dieser Schwall von Worten,** this throng of words.

l. 19. **eine eigene Vorstellung,** every one his own idea.

P. 151, l. 1. **politische Verse**; 'versus politici' or 'populares' were a kind of irregular verse or rather rhythmical prose very popular in the Middle Ages. They were not measured after the quantity of the syllables, but according to the accent.

l. 4—**p. 152,** l. 32.

'Her shape is of such perfect symmetry,
As best to feign the industrious painter knows,

[1] Perhaps 'a glowing rose colour.'

With long and knotted tresses; to the eye
Not yellow gold with brighter lustre glows.
Upon her tender cheek the mingled dye
Is scattered, of the lily and the rose.
Like ivory smooth, the forehead gay and round
Fills up the space, and forms a fitting bound.

Two black and slender arches rise above
Two clear black eyes, say suns of radiant light;
Which ever softly beam and slowly move;
Round these appears to sport in frolic flight,
Hence scattering all his shafts, the little Love,
And seems to plunder hearts in open sight.
Thence, through mid visage, does the nose descend,
Where Envy finds no blemish to amend.

As if between two vales, which softly curl,
The mouth with vermeil tint is seen to glow:
Within are strung two rows of orient pearl,
Which her delicious lips shut up or show.
Of force to melt the heart of any churl,
However rude, hence courteous accents flow;
And here that gentle smile receives its birth,
Which opes at will a paradise on earth.

Like milk the bosom and the neck like snow;
Round is the neck, and full and large the breast;
Where, fresh and firm, two ivory apples grow,
Which rise and fall, as, to the margin pressed
By pleasant breeze, the billows come and go,
Not prying Argus could discern the rest.
Yet might the observing eye of things concealed
Conjecture safely, from the charms revealed.

To all her arms a just proportion bear,
And a white hand is oftentimes descried
Which narrow is, and some deal long; and where
No knot appears, nor vein is signified.
For finish of that stately shape and rare,
A foot, neat, short, and round, beneath is spied.
Angelic visions, creatures of the sky,
Concealed beneath no covering veil can lie.'

W. Stewart Rose's Translation of the
Orlando Furioso.

P. 153, l. 1. des Pandaemoniums; this word, formed after the analogy of Pantheon, means the seat of all evil spirits; this place is

represented in Milton's Paradise Lost, i. 748, as the palace of Satan, where he summons his peers to a solemn council.

'The hasty multitude
Admiring entered; and the work some praise,
And some the architect.'

l. 9. **vergleichen**; here used in the sense of 'ausgleichen,' 'versöhnen,'—to reconcile. So we say: 'Die Gegner haben sich verglichen,' the adversaries have come to terms. 'Der Vergleich,' the compromise.

l. 10. **Dolce**, Ludovico (1508–1566), a learned Italian publisher and author. In 1557 he published at Venice, where he lived, a Dialogue on Painting, which he called l'Aretino, after Pietro Aretino (born in Arezzo 1492, died in Venice 1566), who wrote dramas, satires, and dialogues. The passage of Dolce's dialogue here alluded to by Lessing runs thus: 'If a painter wishes to find the ideal of a beautiful woman, let him read those stanzas of Ariosto, in which he draws a wonderful picture of the enchantress Alcina. He will recognise at the same time to what extent good poets are also good painters.'

l. 11. **ein ausserordentliches Aufheben machen**,—make so much ado about, etc. 'Machen Sie nicht ein solches Aufheben von dieser Kleinigkeit,' don't make so much ado about this small matter.

l. 25. **als die lehrreichste Warnung . . . versuchen**, as the most instructive warning, not to attempt with still less success that in which an Ariosto necessarily failed.

l. 28. Vide p. 151, l. 4.

P. 154, l. 3. The sentence would be clearer, if Lessing had placed the last words 'dadurch beweist' after 'er.'

l. 4. **Er mag sich immerhin**, Granted that he, etc. 'Immerhin' a concessive adverb.

l. 5. Vide p. 151, l. 8.

l. 8. **Man mag daraus . . . schliessen**,—another concessive sentence;—We may very plainly infer from the fact, etc.

l. 13. Vide p. 152, l. 7.

l. 16. **die wir . . . wollen**; whose only desire is to believe that we see a beautiful woman. Lessing might easily have avoided heaping so many verbs at the end of the sentence by saying: 'die wir glauben wollen, eine schöne Frau zu sehen.'

l. 18. **von der sanften Wallung des Geblüts**, of those soft emotions of the blood.

P. 155, l. 4. **ihrer** refers to 'Verhältnisse,' proportions. **auf eine lebhafte anschauende Art**, in a lively and intelligible fashion.

l. 5. **in die gehörigen Schranken geschlossen**, confined within proper limits.

l. 7. Vide p. 151, l. 11.

l. 13. **diese allgemeinen Formeln**, these vague formulae.

l. 28.

'At last she cometh forth to them with many a man beside:
A cloak of Sidon wrapped her round with pictured border wrought,
Her quiver was of fashioned gold, and gold her tresses caught;
The gathering of her purple gown a golden buckle had.'

W. Morris.

P. 156, l. 1. **jener alte Künstler**; Zeuxis said these words to one of his pupils who had painted a Helena covered with ornaments of gold.

l. 9. **Anacreon**, born at Teos, died at Abdera, 85 years old; a charming lyric poet, who flourished about 530 B.C. **Bathyllus** is the name of a beautiful boy, a favourite of the poet. Some German poets of Lessing's time took Anacreon for their model in the love and wine songs they composed. Uz, Götz, and Gleim belonged to this school, die Anacreontischen Dichter. The two poems alluded to are Odes xxviii. and xxix.

l. 11. **Die Wendung . . . . gut**; the expedient which he adopts on this occasion makes up for any mistake.

l. 27. 'But enough! herself I look on!
Sure the wax will soon find language.'

l. 29. **in der Angabe des Bathylls**, in the sketch of Bathyllus.

P. 157, l. 1. **wem zu Ehren**, in whose honour. Some feminine nouns retain the ancient weak form in the singular in poetry and in a few proverbial expressions. Cp. 'Fest gemauert in der Erden' (Schiller's Lied von der Glocke). 'Zu Gunsten,' 'zu Ehren.' 'Zu Schanden machen.' 'Es ist nichts so fein gesponnen, es kommt endlich an die Sonnen.'

l. 9. 'And beneath this lovely visage
The iv'ry neck and shoulders
Of Adonis must be added.
And the chest thou then must give him
And the twain soft hands of Hermes;
Here! take thou this Apollo,
And finish thy Bathyllus.'

Translation by Th. J. Arnold.

l. 18. **Lucian**, a witty and voluminous Greek writer, born about the year 125 A.D. He is the author of rhetorical, critical, biographical works, of romances, poems, and dialogues. Among the latter the Dialogues of the Gods and those of the Dead are best known. The dialogue referred to by Lessing is that called **Αἱ Εἰκόνες**, the pictures. Lucian was greatly admired in the eighteenth century for his satire and the fertility of invention he displayed. He was frequently imitated by Voltaire and by Wieland, who translated his works. **Panthea**, a beautiful woman born at Smyrna, was the mistress of the Emperor Lucius Verus.

l. 21. **vor sich selbst**, instead of 'für sich selbst,' by itself.

---

l. 24. **Dolmetscherin**; 'der Dolmetsch' or 'Dolmetscher,' the interpreter; derived from the Polish 'tlumacz;' 'dolmetschen,' verb neuter, to play the interpreter; 'verdolmetschen,' verb active, to interpret.

XXI.

P. 158, l. 3. **verleiden**, literally, to turn something into sorrow or displeasure for any one; e.g. 'Du hast mir meine Freude verleidet.' Lessing personifies Poetry in this passage. 'If we inspire her (Poetry) with a dislike of the only way,' etc.

l. 7. **verschliesst . . . . muss?** do we thereby exclude her from every other path where art in her turn must look after her; that is to say, where art must see poetry take the lead?

l. 20. '"And, 'tis no marvel," one to other said,
"The valiant Trojans and the well-greaved Greeks
For beauty such as this should long endure
The toils of war; for goddess-like she seems."'

LORD DERBY.

l. 23. **als das . . . . lassen**, as to let cold old age acknowledge that she is indeed worth the war, etc.

P. 159, l. 7. **den geliebten Gegenstand der Sappho**; the famous Greek poetess, who is said to have thrown herself into the sea from the Leucadian rock because of her unrequited love of cruel Phaon, describes her feelings at the sight of the beloved object in the following words (I quote from a German translation that appeared in 1776):

'Meine Zunge erstarret, ein leichtes Feuer
Strömt mir durch den Körper, die Augen brechen,
Vor den Ohren braust mir's, ein kalter Angstschweiss decket
die Glieder,
Zittern herrscht in allen Gebeinen, Blässe,
Mehr als Lilienbläss' überzieht die Wangen,
Wenig, wenig fehlet nur, so sink' ich
Sterbend zu Boden.'

l. 13. **Lesbia**; Lessing confounds two names. Lesbia was the mistress of Catullus. Corinna was the lovely woman Ovid describes in the passage referred to.

l. 20. **mit der wollüstigen Trunkenheit**, with that voluptuous intoxication,

l. 22. Thus Milton gives the most powerful impression of the beauty of Eve not by an enumeration of her charms, but by showing how even Satan was affected when he saw her. Paradise Lost, ix. 455.

P. 160, l. 9. **mit Holdseligkeit**, gracefully.

l. 11. **abschiesst**, empties.

l. 12. **Zinnober**, vermilion.

l. 17. **Helfenbein**, ivory; we say now 'Elfenbein.' It is derived

from the O. H. G. 'hëlfentpein,' the bone of the elephant (O. H. G. hëlfant').

l. 21. **die See bestreitet**;—the literal translation of the Italian, 'il mar combatte,'—contends with the sea.

l. 22. Vide p. 152, l. 19.

l. 27. **als die . . . . durchflochten hat**, than all the five stanzas, over which Ariosto has scattered them (viz. those traits that produce charm), and in which he has interwoven them with cold traits of beautiful form, far too learned to affect our feelings.

l. 31. **eine Unthulichkeit**, an impossibility.

P. 161, l. 5. **Nach dem genauesten Wortverstande?** according to the exact meaning of the words.

l. 8. **Grübchen**, dimple.

l. 13. **der eigentliche Reiz**, charm in its proper sense.

l. 15. **sinnlich**, palpable.

l. 17. **zu der obigen Anmerkung**; Lessing refers to the observation he made when speaking of Homer's description of the shield of Achilles.

XXII.

P. 162, l. 10. **nach nichts als ihren Bestandtheilen**, by nothing but its constituent parts.

l. 15. **die zu Crotona**;—we should now say 'die Crotonienser;'—the people of Croton, a famous town in Magna Graecia.

l. 16. **Wunders halber**, for curiosity's sake.

l. 18. **vorzeichnet**, sketches as a model.

l. 21. **Der Artist . . . . lassen**, the artist must take special pains.

P. 163, l. 3. **Die Vertiefung**; more commonly 'der Hintergrund,' the background.

l. 5. **jenes würde kühner lassen**;—an idiomatic phrase instead of 'aussehen, erscheinen;'—the former would look bolder. 'Lassen' with the dative of the person is synonymous with 'stehen;' e.g. 'Wie lässt mir dieser Hut?' 'Er steht Ihnen nicht übel.' How does this hat become me? Not badly.

l. 12. **Turpe senilis amor**, hideous is love in old men; Ovid, Amores, i. 9. 4.

l. 21. 'And yet, despite her beauty, let her go,
Nor bring on us and on our sons a curse.'
LORD DERBY.

l. 26. **vermummte**, disguised; from a low German word 'die Mumme,' a mask, a disguised person.

l. 30. 'O'er her head she threw
A snowy veil; and shedding tender tears
She issued forth, not unaccompanied.'
LORD DERBY.

P. 164, l. 4. **durfte also . . . entstehen**; 'dürfen' is here used in the sense of 'brauchen,'—needed not arise or did not necessarily arise.

l. 12. **brünstig**;—derived from an obsolete 'die Brunst;'—a consuming fire; cp. 'brennen.' We still use 'die Feuersbrunst,' a conflagration; 'die Inbrunst,' the ardour; 'inbrünstig,' ardent. Lessing uses 'brünstig' in the sense of 'inbrünstig,' ardent, enraptured. So Goethe: 'Und ein Gebet war brünstiger Genuss' (Faust, i.).

l. 14. **von ihrem proportionirten Umrisse**, of her well-proportioned outline.

l. 24. **im Auge . . . . Thräne** (supply 'habend'), with the glitter of a repentant tear in her eye.

l. 26. **so etwas geläufiges**, something so familiar.

l. 33. **würde sich . . . . verhalten**, would bear the relation.

P. 165, l. 4. **so gar vieler Gemälde nicht erwähnt**; 'erwähnen' may be used with the accusative or with the genitive of the person or thing mentioned. 'Man erwähnt deiner nicht or dich nicht in diesem Buche.' If we turn this sentence into the passive it must run either: 'Du wirst in diesem Buche nicht erwähnt,' or 'es wird deiner in diesem Buche nicht erwähnt;' this latter construction we have in the above passage.

l. 5. **den Fingerzeig**, the hint.

P. 166, l. 2. **künstliche Beleuchtungen**, artistical effects of light.

l. 10. **Abdrücke**, reproductions.

l. 13. **die übrigen . . . . harmoniren**; all the other features have no similarity with each other except that they harmonise with the one resembling feature in the one as well as in the other (work).

P. 167, l. 14.

'He said, and nodded with his shadowy brows;
Waved on the immortal head the ambrosial locks,
And all Olympus trembled at his nod.'

Lord Derby.

l. 17. **bei seinem olympischen Jupiter**; Lessing refers of course to the famous statue which was placed in the temple of Zeus at Olympia, one of the seven wonders of the ancient world.

l. 18. **propemodum . . . . petitum**, almost brought down from heaven.

l. 19. **Wem . . . . heisst**; literally, for whom this means saying no more but that; more freely: who is of opinion that this means nothing more than that.

l. 24. **zu einer weit gründlichern Befriedigung**, so as to produce a far deeper satisfaction.

l. 29. **Vielleicht, dass**, it may be that.

P. 168, l. 2. **ambrosisches Haar**; *ἀμβρόσιος*, originally, immortal,

divine. Homer gives this epithet to everything that belongs to the Gods; as, ambrosial meat, ointments, etc.

l. 3. **das Sprechende und Bedeutende der Mienen**, the language and meaning of the features.

l. 5. **Myron**, a Greek sculptor, about 450 B.C. Pliny says of him, that he paid attention only to the shape of the body, not to the expression of the features, and that he belonged to the old school of art which neglected the hair altogether.

l. 7. **Pythagoras Leontinus**, vide II.

l. 13. **Hogarth**, William, 1697–1764; the celebrated English painter and engraver, published, in 1753, a work on the 'Analysis of Beauty,' in which he represented the curve as the line of beauty. Mylius, a friend of Lessing, translated it into German in 1754 under the title 'Zergliederung der Schönheit.' In chapter xi. p. 149 (On Proportion) he speaks of the statue of the Apollo Belvidere. This famous statue stands in the Cortile di Belvedere, which forms part of the Vatican, together with the group of Laocoon and the statue of Antinous.

l. 14. **Antinous**, a youth of extraordinary beauty, the favourite and constant companion of the Emperor Hadrian. When Antinous was drowned in the Nile, Hadrian, inconsolable at his loss, caused countless statues of him to be erected in his honour, and a kind of public worship to be devoted to his manes. The most celebrated of the remaining statues of Antinous is that in the Vatican, the features of which betray a deep melancholy.

l. 21. **da . . . . klar ist**; as upon examination its disproportion is evident even unto a common eye.

l. 27. **Andreas Sacchi**, a famous Italian painter, born 1598 at Nettuno near Rome, died 1661 at Rome. He distinguished himself through great industry, an exact study of nature, and great technical skill.

P. 169, l. 3. **den Tonkünstler Pasquilini**; Hogarth probably made a mistake in this name. No composer Pasquilini can be discovered. A Pasq*a*lini can be ascertained, a popular singer and composer of the Pope's private choir at the time of Sacchi.

l. 7. **aus der Acht gelassen worden**, was neglected.

l. 14. **dass das . . . . geschienen**; that, what has been hitherto thought so unaccountably excellent in its general appearance, has been owing to what has seemed a blemish in a part of it.

l. 19. **dass . . . . entspringt**; that there is an exalted appearance which springs merely from this addition of size in the proportions of feet and thighs.

l. 21. **Antenor**, an old Trojan who desired to bring about a reconciliation between the Greeks and his countrymen. Menelaus and Odysseus stayed at his house when they came to Troy as ambassadors of the Greek army.

XXIII.

P. 170, l. 3. **die übereinstimmende .... stören,** can mar the harmonious effect of many parts in the production of beauty.

l. 12. **Thersites,** son of Agrios, one of the Greeks before Troy, famous for his loquacious malignity as well as for his ugliness; Iliad, ii. 216.

P. 171, l. 6. **Allerdings wird sie das,**—viz. 'vereitelt,'—of course it (the effect of beauty) is destroyed.

l. 12. **ein Ingrediens**; Lessing might have used the German word for it: 'der Bestandtheil,' or 'die Zuthat.'

l. 24. **meines Freundes**; Moses Mendelssohn (1729–1786), a philosophical writer of the rationalistic school. He was a Jew of a noble and amiable character, and of a large mind. He is supposed to be the prototype of Lessing's Nathan der Weise.

l. 25. **nicht zu krall**; 'krall' or 'grell,' is used of sudden and startling impressions made on the ear or the eye; 'ein grelles Licht,' a glaring light; 'ein greller Ton,' a shrill tone.

l. 26. **Opposita,** contrasts of colour or of light and shade.

l. 28. **Aesop**; Aesopus, the famous Greek fabulist, who lived about the middle of the sixth century B.C. The life of Aesopus contained in the collection of his fables which was made by Maximus Planudes, a monk of the fourteenth century, described him as extremely deformed and subject to stammering.

l. 30. **eine alberne Mönchsfratze,** the silly whim of a monk. 'Fratze' is originally a ridiculous contortion of the face, then a ridiculous and absurd utterance or fancy. Cp. Faust in answer to Mephistopheles' demand that he should sign the compact with a drop of blood:

'Wenn dies dir völlig G'nüge thut,
So mag es bei der Fratze bleiben.'

das Γελοῖον .... zu wollen, to attempt to transfer also to his person the comical element in his instructive fables, by representing him as misshapen.

P. 172, l. 2. **wenn man sie .... schlägt,** although we may shake them together.

l. 3. **Sie gewähren kein Drittes,** i.e. they do not amalgamate.

l. 14. **William Wycherley** (1640–1715), the famous writer of witty but immoral comedies, a man of very loose manners.

l. 22. **das Οὐ φθαρτικόν,** 'das Unschädliche,' the harmlessness.

l. 24. **mein Freund,** Moses Mendelssohn.

l. 25. **jener Contrast,** the contrast of perfection and imperfection alluded to in the definition of the ridiculous by Mendelssohn.

l. 27. **hämische Verkleinerung,** malicious depreciation.

l. 29. **mit ein paar blutigen Schwielen,** with a few bloody weals.

Odysseus beats Thersites so violently with his sceptre, that his back is swollen. The Greeks who witness the disgrace of Thersites, are convulsed with laughter when they see him shedding tears. Iliad, ii. 265.

P. 173, l. 3. **Quintus Calaber,** vide V. **die Penthesilea,** the queen of the Amazons, who came to the assistance of the Trojans but was killed by Achilles.

l. 7. **macht ihm diese Liebe zum Verbrechen,** imputes this love to him as a crime.

l. 10. 'That deprives a man of his reason,
Be he never so brave.'

l. 15. **Der jachzornige**; we say now more commonly 'jähzornige, given to sudden anger, hasty; from 'gäh' or 'gähe,' or more commonly now 'jäh, jähe' (M. H. G. 'gâch'); it means impetuous, abrupt, precipitous.

l. 16. **knurrende,** said of dogs, 'snarling.'

l. 22. **die Verhetzungen** = 'Aufhetzungen' or 'Hetzereien,' the instigations, from 'hetzen,' to set the dogs on, to hunt; 'die Hetze' or 'die Hetzjagd,' the chase; 'aufhetzen' figurative, to instigate. 'Er hat meine Freunde gegen mich aufgehetzt.'

l. 23. **Meuterei,** mutiny, rebellion; from 'die Meute,' a pack of hounds; from the old French *meute* (now *émeute*), which was derived from *movita*, a word of medieval Latin, commotion, strife.

l. 26. **und dort hätte .... verhangen.** The verb 'verhängen' is used of the penalty which the judge pronounces on the criminal; e.g. 'der Richter hat die Todesstrafe über den Mörder verhängt' (Lessing, 'verhangen'). Translate the above passage: and that there (at sea) a divine decree of punishment had doomed fleet and people to utter destruction.

XXIV.

P. 175, l. 18. **als nachahmende Fertigkeit ... ausdrücken:** mark the contrast between 'Fertigkeit' and 'Kunst.' The former is a readiness, a skill acquired by industry and practice, the latter supposes an innate talent; painting as that skill which produces a likeness of things is able to express ugliness, painting as a fine art refuses to do so.

l. 20. **Als jener ... zu**; 'als jener,' a dative, in apposition to the following 'ihr,' which refers to 'Fertigkeit.'

P. 176, l. 1. **schliesst sie sich ein,** it restricts itself, or, is confined to. The phrase commonly used to express this idea is 'sich auf etwas beschränken.'

l. 5. **Ein scharfsinniger Kunstrichter,** Moses Mendelssohn.

l. 15. **Was hilft's . . . verräth**; what consolation is it for the offended soul, that the art of imitation should be never so conspicuous.

l. 16. **Ihre Unlust**; 'ihre' refers to the preceding 'Seele;'—its displeasure.

l. 20. Mendelssohn argues thus: 'The representation of fear, of sorrow, of pity, does not rouse in us actual displeasure, unless we know that the evil that produces those emotions is actual and real. In art, therefore, the recollection of the unreality of the evil can dissolve that displeasure thus roused in us into a sensation that admits of a certain degree of pleasure. It is very different with the feeling of disgust. This is excited in our imagination not only by the object itself, but even by the mere representation of the object; the disgusting ought, therefore, never to be represented in painting.'

l. 22. **unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung**, to the taste we have for order and harmony.

l. 30. **von dieser Hässlichkeit zu abstrahiren**, to withdraw our thoughts from this ugliness.

P. 177, l. 2. **und diese Ueberlegung . . . ziehen**, and this consideration will seldom fail to bring about a contempt for the artist.

l. 11. **Allein . . . nichts**, but no inference can be drawn from this in favour of the representation of ugliness.

l. 14. **und dem Gegenstande . . . zufällig**; and merely accidental to the object, about which it (viz. this thirst for knowledge) is satisfied.

l. 18. **wesentlich**, essential.

l. 19. **das Gleichgewicht halten**, counterbalance.

P. 178, l. 1. **dieses Schrecken**; we should now say 'dieser Schrecken.'

l. 7. **verliert . . . das Schneidende**, looses its keenness, its edge.

l. 9. **von schmeichelhaften Umständen**, of soothing circumstances.

l. 13. **Da also . . . nützlich sein könne.** The backbone of the sentence is: 'Da die Hässlichkeit der Formen an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei sein kann: so käme es darauf an, ob sie ihr nicht als Ingrediens nützlich sein könne.' In translating it is advisable to form two main sentences: thus then ugliness of form cannot be in itself a subject for painting as a fine art, because, etc. Now it remains to see whether it (ugliness) cannot be useful to it (painting) as an ingredient for strengthening other sensations, just as it is useful to poetry. 'Es käme darauf an;' the conditional mood is used to state one's opinion in a modest and polite fashion by expressing it only hypothetically.

l. 31. **Anzüglichkeit** stands here in the sense of 'Anziehungskraft,' attraction, charm. It is now only used in the sense of poignant personalities, abusive language.

P. 179, l. 13. **possirlich**, comical; from 'die Posse,' the farce; whereas 'der Possen,' the trick played on a person. 'Er hat mir einen Possen gespielt.'

l. 19. **sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen**, to wish that it had been left out of Homer's poem itself.

l. 20. **Ich finde ungern**, I am sorry to find.

l. 21. **ein Gelehrter**; Christian Adolph Klotz, professor at the University of Halle, who enjoyed for some time a great but undeserved reputation for scholarship. Lessing waged against him a literary war in which he demolished the literary fame of the professor.

XXV.

P. 180, l. 1. **der angeführte Kunstrichter**; M. Mendelssohn.

l. 6. **ausser der Nachahmung**, setting aside imitation.

l. 19. **Es braucht . . . auf sich selber**, but little attention to the workings of our own mind are required.

P. 181, l. 4. **keine merkliche Vermischung von Lust**, no perceptible admixture of pleasure.

l. 12. **ihm** refers to 'Ekel.'

l. 24. **streitet**, is at variance.

l. 25. **den Geschmack . . . dem Ekel ausgesetzt glaubet**; another instance of the accusative with the infinitive, which Lessing frequently uses. He ought to say: 'nach welcher er glaubt, dass nur die allerdunkelsten Sinne . . . ausgesetzt sind.'

l. 27. **Jene beide . . . und dieses**, 'the former two' are taste and smell; 'the latter' is touch.

l. 29. **den berührenden Fibern**, the nerves that touch it.

P. 182, l. 4. **Ein Feuermal**, a brand; **eine Hasenscharte**, a harelip; **eine gepletschte Nase**, a provincialism, instead of 'eine plattgedrückte Nase,'—a flat nose.

l. 14. **Nur dass**, literally, 'only that.' The idea is: there is only one difference between these sensations and actual nausea, viz. that these sensations soon subside.

l. 22. **Die dunkeln Sinne**, the obtuser senses.

l. 26. **und kann nicht anders als . . . begleitet sein**, and cannot but be accompanied, etc.

l. 28. **Uebrigens . . . Hässliche**; and furthermore the disgusting bears exactly the same relation to imitative art as the ugly.

P. 183, l. 1. **getrauete ich mich doch wohl zu behaupten**; the subjunctive imperfect is used here instead of the conditional; I should be bold enough to maintain.

l. 3. **zu den nämlichen vermischten Empfindungen**, the ridiculous and the horrible are meant.

l. 12.

'*M.* But lately of a thought magnificent
A lizard robbed him. *St.* How? I pray thee, tell me.
M. As he was contemplating with open mouth

The ways and changes of the varying moon,
A lizard from the roof dropped filth upon him.
St. O clever Lizard that could foul the mouth
Of Socrates.'

Translation by Sir Robert Phillimore.

l. 21. **in dem Kenner,** 'The Connoisseur;' a weekly paper, consisting of 140 numbers; it was written almost entirely by Colman and Thornton; four volumes, published in 1761.

l. 25. **Ein gequetschter . . . Nase**; instead of a nose a piece of flattened cartilage.

l. 26. **schlappe** or **schlaffe,** flaccid.

l. 27. **den ganzen Körper . . . durchbeizet,** the whole body tanned, as it were, by the sun. **mit einer Schminke,** with a varnish.

l. 28. **Russ,** soot.

l. 29. **Schmeer,** grease.

l. 30. **Gedärme,** entrails.

P. 184, l. 2. **das Grässliche,** the horrible.

l. 4. **beim Hesiodus**; one of the earliest Greek poets (about 850 B.C.), wrote an epic poem called *Ἔργα καὶ Ἡμέραι*, Works and Days. The personification of sadness alluded to by Lessing is found in his *Ἀσπὶς Ἡρακλέους*, a description of the shield of Hercules.

l. 5. **Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον,** wiped the dripping from her nose.

l. 8. **μακροὶ δ' ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν,** long nails protruded beyond the fingers.

l. 14. **. . . ἐκ δὲ παρειῶν**
Αἷμ' ἀπελείβετ' ἔραζε,
from the cheeks blood ran to the earth.

l. 26. **hier trocknen,** are put out to dry.

l. 27. **Eiter,** matter.

l. 28.

'*NE.* I see no trace of human creature here.
OD. Nor food, nor household implements to cook it?
NE. A mass of leaves heaped up to form a couch.
OD. All bare besides? Naught else beneath the roof?
NE. A bowl made all of wood, the workmanship
Of some rude hand; see, too, some firewood.
OD. And this is all the treasure that he hath.
NE. Alas! alas! these reeking rags behold,
The solace of his wounds, laid here to dry.'

Sir R. Phillimore.

P. 185, l. 15. **die Strafe des Marsyas, beim Ovid**; Marsyas, proud of his skill in playing the flute, challenged Apollo to a contest. The Muses, who were the arbiters of the fight, were on the point of according the prize to Marsyas, when the God began to sing to his

lyre. They then pronounced for Apollo, who, to avenge himself on his presumptuous rival, flayed him alive.

'The skin was rent from off the shrieking wretch,
And he was all one wound. The blood
Flowed all around, while the discovered nerves
Lay open and the palpitating veins
Quivered without their covering, you might see
Bowels protruding from their place,—the fibres
Transparent in his breast you might have counted.'

SIR R. PHILLIMORE.

P. 186, l. 6. **so nimmt sie . . . ihre Zuflucht**, it has recourse to.

l. 12. **aus der Acht schlagen**; Lessing confounds two phrases; we say either 'sich etwas aus dem Sinne schlagen,' or 'etwas ausser Acht lassen;' both mean 'to forget.'

l. 13. **von der Oreade.**

'To her far off,
To her the goddess's commands he bears;
A while delaying, and while distant still,
But now arrived, she seemed at once to feel
The pangs of hunger.'

SIR R. PHILLIMORE.

l. 19. **diese ansteckende Kraft**, this contagious power.

l. 21. **er** refers to 'der Anblick.'

l. 23. **Eresichthon**, son of Triopas, king of Thessaly, had excited the anger of Ceres by felling trees in a grove sacred to her; the Goddess despatched an Oread to Fames, to order her to penetrate into the entrails of the sacrilegious man, and never to leave them again. The poets describe the agonies endured by Eresichthon; so the Greek poet Callimachus in his hymn to Ceres.

l. 30. 'And he devoured the cow which his mother had reared for Vesta, and his victorious warhorse, and the cat, at whose sight small animals tremble; and he, the son of the king, sat in the streets begging for scraps of bread and for the thrown-away remnants of the feast.'

P. 187, l. 7. 'But when the violence of the evil had consumed all possible food . . . he began to lacerate his own limbs with his teeth; and the wretch sustained his body by consuming it.'

l. 11. **die hässlichen Harpyen**, the hideous Harpies, avenging demons, represented as birds of prey, with the faces of maidens, human arms, monstrous claws, etc. They are chiefly known through the story of Phineus, a blind seer, who in order to please his second wife, had blinded his sons by a first marriage. The Gods abandoned him to the Harpies, who tortured him by snatching his food away from him, or by defiling it. The Argonauts delivered him from these monsters.

l. 14. **Apollonius** Rhodius, a Greek poet of the Alexandrine school.

He lived about 200 B.C., partly at Rhodes, partly at Alexandria, where he died as librarian at the Museum.

l. 15. 'Even from the trifling food that they may leave
Rises a foul intolerable smell,
Such as no mortal could endure to face,
Not had he heart of beaten adamant,
But bitter need of food compelleth me
To stay, and staying fill my wretched maw.'

SIR R. PHILLIMORE.

l. 22. **die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil**. The poet narrates, that the Harpies after their expulsion from the house of Phineas stayed in the Strophadian Islands. When Aeneas landed there, they disturbed him and his Trojans at their meal. Having been overcome in battle by Aeneas, one of the Harpies prophesies that the Trojans should indeed reach Italy, but should not found a city, before they were driven by hunger to consume the very tables on which they dined. This prophecy is fulfilled when the Trojans, having landed in Latium, use the loaves they bring with them as tables to place their meat on, which loaves they afterwards consume.

l. 25. **ein einstehender**; 'einstehen' is obsolete in the meaning of 'bevorstehen,' to impend.

l. 26. **ein Wortspiel**, a play upon words, lying in the word 'tables.'

l. 28. **Ugolino**; Dante Alighieri (1265–1321) relates the story of Count Ugolino in his Divina Comedia (Inferno, xxxiii. 13–78). Count Ugolino, a powerful and ambitious party chief in the bloody feud that raged between Guelfs and Ghibellines, was taken prisoner with two sons and two grandsons by Ruggiero, archbishop of Pisa (1288), and shut up in the tower of Gualandi (called afterwards La Torre di Fame), where they were all starved to death. Dante represents him taking his revenge; he appears in Hell in the company of his deadly enemy; he has fastened his teeth on the head of Ruggiero, which he bites and gnaws ferociously.

P. 188, l. 7. **von welchen . . . entsagen würde**; 'es versteht sich von selbst;' it is a matter of course; 'entsagen' is here made to govern a genitive, 'ihrer;' it generally governs the dative;—translate: which painting as a fine art would as a matter of course renounce.

l. 12. **Pordenone**, an Italian painter of the sixteenth century.

l. 26. **Auf ihre Gefahr!** May painting do so (viz. make use of the disgusting to increase the ridiculous or the terrible) at its own peril!

l. 28. **gilt . . . viel mehr**, applies still more closely to, etc.

l. 29. **sichtbaren . . . hörbaren**, which appeals to the eye,—which appeals to the ear.

P. 189. l. 3. **in seiner eigenen cruden Gestalt**; 'crud,' from Latin *crudus*, French *cru*, raw, shapeless.

XXVI.

P. 189, l. 8. **über die Kunst vernünfteln,** to subtilise on art.

l. 9. **über lang oder kurz,** a proverbial phrase; generally used in the order 'über kurz oder lang,' shorter or later.

l. 12. **sie werden sie nicht enger zugezogen haben,** have not, I believe, drawn them more tightly.

P. 190, l. 1. **blättern,** to turn over the leaves.

l. 6. **Wem tritt er darüber bei?** Whose side does he take in this matter?

l. 17. **einerlei Vorbild,** the same model (literally, a model of one kind).

l. 18. **Hätte ... erklären müssen.** Nevertheless, if he too had been dazzled by an appearance of such imitation, he would have been obliged to pronounce himself for the former,—viz. for those who believe that Virgil had the group before his eyes.

P. 191, l. 3. **die Olympias**; we generally say 'die Olympiade.'

l. 7. **Maffei,** an Italian poet and archaeologist (1675–1755).

l. 9. **auf dessen Wort,** relying on his word.

l. 10. **haben andere, als Richardson, nachgeschrieben,** others, like Richardson, have made the same observation.

l. 11. **Polycletus,** an excellent Greek sculptor, a rival of Phidias. He was born in Sicyon, and lived in the beginning of the fifth century B.C.

l. 16. **warum ... bewenden**; 'bewenden' is used in Mod. H. G. only in the infinitive, synonymous with 'verbleiben' and 'beruhen.' 'Ich lasse es dabei bewenden,' I leave a thing at rest; I acquiesce in it; I content myself with it.

l. 18. **Widerlegt er sich von selbst?** 'er' refers to 'der Grund.' 'Does it refute itself?'

l. 20. **so machet er ... Wahrscheinlichkeit,** it constitutes of itself a slight probability.

P. 192, l. 4. **das Vorgeben des Maffei,** Maffei's assertion; 'vorgeben' is generally used of making an assertion that is not borne out by facts. 'Er gibt vor mich gesehen zu haben, das ist aber unmöglich.' Translate the whole passage: Herr Winckelmann cannot have acted intentionally in declining incontrovertibly to refute the assertion of Maffei by the production of this circumstance.

l. 6. **aus der Kunst des Werks,** from the art displayed in the execution of the work.

l. 8. **dass er sich unbekümmert gelassen** (hat); literally, that he allowed himself to be undisturbed by the idea that, etc.; or, more freely, that he did not trouble himself with considering whether, etc.

l. 11. **von den argutiis**; *argutiae*, niceties.

16. **Lysippus,** a Greek sculptor about 330 B.C.; famous for his statues of Alexander the Great.

l. 18. **Damit ich ... übergehe,** passing over, etc.

l. 26. **Strongylion,** a sculptor of Athens, about 410 B.C. His most celebrated works were an imitation of the Trojan horse, a group of Muses, and an Amazon; of this last statue Nero was especially fond. Lessing, led astray through a mistake committed by Winckelmann, transfers him here to a far later time, to the age of Caesar. **Arcesilaus,** a Greek sculptor about 74–46 B.C.; he made a statue of Venus Genitrix for the temple of this goddess which Caesar erected in Rome.

l. 27. **Pasiteles,** a sculptor and writer on art, who flourished at Rome between 72 and 48 B.C. He was famous for his careful study of nature. His most celebrated work represented the actor Roscius as a child enveloped in the folds of a snake. **Posidonius,** mentioned by Pliny. We know nothing about him. **Diogenes,** a Greek sculptor of the time of Augustus; he adorned the Pantheon of Agrippa with statues.

l. 30. **ungezweifelte;** we say 'un*be*zweifëlte;' as 'zweifeln' is an intransitive verb it cannot be used in the passive.

P. 193, l. 7. **aus dem Zusammenhang der ganzen Stelle;** vide Plinius, xxxvi. 5.

l. 13. **Praxiteles,** one of the greatest sculptors of Greece; he lived between 360 and 330 B.C.

l. 14. **Scopas,** a famous Greek sculptor, born in the island of Paros about 350 B.C.

l. 17. **folgender Gestalt;**—syn. 'folgender Weise,' an adverbial genitive;—in the following way. 'Beyond these, there are not many sculptors of high repute, for in the case of several works of very great excellence, the number of artists that have been engaged upon them has proved a considerable obstacle to the fame of each, no individual being able to engross the whole of the credit, and it being impossible to award it in due proportion to the names of the several artists combined. Such is the case of the Laokoon, for example, in the palace of the Emperor Titus, a work that may be looked upon as preferable to any other production of the art of painting or of statuary. It is sculptured from a single block, both the main figure as well as the children, and the serpents with their marvellous folds. This group was made in concert by three eminent artists, Agesander, Polydorus, and Athenodorus, natives of Rhodes. In a similar manner also the palaces of the Caesars in the Palatium have been filled with most splendid statuary, the work of Craterus in conjunction with Pythodorus, of Polydeuces and Hermolaus, and of another Pythodorus with Artemon: some of the statues, also, are by Aphrodisius of Tralles, who worked alone. The Pantheon of Agrippa has been decorated by Diogenes of Athens, and the Caryatides by him, which form the columns of that temple, are looked

upon as master-pieces of excellence: the same is also the case with the statues that are placed upon the roof, though, in consequence of the height, they have not had an opportunity of being so well appreciated.'

l. 22. **Ex uno lapide.** This is a mistake of Plinius; the group consists of six pieces.

l. 32. This is the only passage to be found in ancient writers referring to the group of Laokoon, and volumes have been written about it. Cp. among others, Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik, Leipzig, 1858, vol. ii. p. 166; Professor Prien, Ueber die Laokoon Gruppe, ein Werk der rhodischen Schule, Lübeck, 1856; Lübke, Geschichte der Plastik, p. 202. All three agree in maintaining that no conclusion whatever can be drawn from the words of Plinius as to the period in which the group was made. Yet this does not refute Lessing's interpretation of the passage, which is moreover supported by Lachmann, who calls the expression 'de consilii sententia,' a technical term referring to a board of public works existing under the empire, which gave the order for the execution of the group. The reasons why, in spite of Lessing's and Lachmann's arguments, there is a greater probability that the statue belongs to a much earlier age, have been fully given in the Introduction.

P. 194, l. 13. **In dem Verstande nämlich,** in the sense that, etc.

l. 15. Supply 'haben' before 'versetzen lassen.'

l. 27. *ἄγαλμα ἀρχαῖον*, the work of an early master.

P. 195, l. 1. **Noch weniger ... zu achten;** still less value is to be ascribed to.

l. 5. **derenwegen ... befugt ist,** on account of which we are far from being authorised; or, more freely: which is far from authorising us. 'Befugt,' from an obs. inf. 'befugen' = 'berechtigen, autorisiren;' of this verb we only use the form 'befugt,' authorised. From the same root 'die Befugniss,' the authority, the warrant. The root itself is 'der Fug,' the fitness of things (from which fügen, to fit); this word is obsolete except in the phrase 'mit Fug und Recht,' with legal authority, by right.

l. 13. **Similiter** is translated lower down by 'gleicher Gestalt,' in the same way.

l. 22. **in Ansehung des Zeitalters,** and l. 23. **in Betrachtung der Zeit,** in point of time.

l. 25. **Plinius rede nämlich;** subjunctive, because spoken out of the sense of the 'man' (somebody) who raises the objection.

P. 196, l. 8. **Onatas,** Greek sculptor about 468 B.C., is considered the head of the school of Aegina. **Kalliteles,** son and disciple of Onatas. **Timokles** and **Timarchides,** two sculptors who produced in common a statue of Asclepios (about 160 B.C.)

l. 19. **Unbegreiflichkeiten,** incomprehensible circumstances.

l. 29. **oder wenn Pausanias . . . bekommen hätte,** or if Pausanias had seen of their other works all over Greece as little as he saw of the Laokoon.

P. 197, l. 4. **seiner** refers to 'Meisterstück;' that Pliny mentioned it for the first time.

l. 7. 'She would lend lustre to every place. In Rome, it is true, the number of great works obscures her, and the pressure of business and of obligations of all kinds draw every one away from the contemplation of such works, to the full appreciation of which leisure and quiet are indispensable.'

l. 19. **Asinius Pollio,** a great scholar and patron of art at the court of Augustus.

l. 25. **Servius,** a Roman grammarian of the fourth century, A.D.; he wrote a valuable commentary on Virgil.

P. 198, l. 1. 'Being in general violent in his desires, he wished to make his buildings too the objects of public admiration.'

l. 2. **das Cabinet,** the art collection.

XXVII.

P. 198, l. 12. **als sie . . . ausgiebt;** 'ausgeben,' to give out, to state, is generally used without an object with 'dass.'

l. 15. **Antium,** a town of Latium, situated about fifteen miles to the south of Rome, on the sea-coast, was the favourite summer resort of the fashionable world of ancient Rome. The temples and villas of the place contained splendid works of art, and some of the finest statues we have were found there; for instance the Apollo Belvidere and the Borghese gladiator.

l. 16. **Alexander Albani,** one of the richest and most accomplished princes of the Church, the patron and friend of Winckelmann. He was born in 1692 of an ancient and illustrious family, became in 1721 cardinal and head librarian of the Vatican. He was a passionate friend of art, and owned one of the finest collections of Greek and Roman antiquities. His magnificent villa near Rome is even now one of the greatest sights of the Eternal City.

P. 199, l. 25. **mag hingehen,** may pass.

l. 29. **Apollonius und Tauriscus** were brothers, born at Tralles in Asia Minor. They are the sculptors who produced the famous group called the Farnesian Bull, a work which belongs to the time after Alexander the Great when Greek art was declining. Pliny reports, in regard to the brothers, that when there was a difference of opinion about their parents, they declared in public that Menecrates was evidently their real father, Artemidorus only externally. The former was their master in the art they had embraced,—their intellectual father.

P. 200, l. 1. **zu welchen . . . bekannt hätten**; which their masters claimed as their works, in the perfect tense.

l. 5. **auf der Statue des Germanicus.** The statue referred to in this passage is now no longer considered to represent Germanicus, the elder son of Drusus, whose premature death was ascribed to Tiberius, but from its attitude and costume is generally supposed to represent a Roman orator.

l. 6. **Κλεομένης**; there are two sculptors bearing the name of Cleomenes, father and son, born at Athens, where they lived in the latter half of the century before Christ. The father is said to be the author of the Medicean Venus, the son the author of the so-called statue of Germanicus.

l. 7. **Vergötterung**; a translation of the Greek word commonly used in this sense: The apotheosis of Homer. This is a basso-relievo, now in England, apparently a Roman work of the first century B.C.

l. 12. **Seinem Vorgeben . . . widersprochen**; his assertion has been contradicted.

l. 17. **sondern . . . hineingetragen,** but only the additional elements which Winckelmann has introduced into the assertion of Pliny.

l. 26. **er sich ein wenig aufgehalten**; 'Ich halte mich über etwas auf,' lit. I detain myself on a certain subject; I find fault with it, criticise, ridicule it.

l. 27. 'Yet lest I should seem to be altogether attacking the Greeks, I should like to be thought to belong to those first masters of painting and modelling, whom you will find in these books writing on their completed works (works which we are never tired of admiring) an inscription denoting incompleteness, as "Apelles was making," or "Polycletus," as if the work was ever inchoate and imperfect; so that from the varieties of criticism the artist might have a way of escape towards pardon, as being ready to correct whatever was desired, if he had not been cut off. How modest it was in them to inscribe all their works, as if they were their last, and as if in each case they had been meanwhile cut off by fate. Three works and no more, I believe, which I shall describe in their turn, are said to have been inscribed, as if finished, "he made," by which it appeared that the artist had the greatest confidence in his work, and for this reason all these were regarded with great dislike.'

P. 201, l. 14. **sich zu seinem Werke zu bekennen,** to declare oneself the author of one's work.

l. 29. **ihre Urheber**; 'ihre' refers to 'Werke.'

l. 31. **Nicias,** an Athenian painter about 350 B.C.; he was a friend and assistant of Praxiteles.

P. 204, l. 4. **Archelaus,** the author of the apotheosis of Homer mentioned above.

l. 10. **wider den umgekehrten Satz,** against the converse proposition.

l. 14. **so wohl anstehende Bescheidenheit**; 'anstehen' = 'geziemen,' to behove, to become.

l. 16. **sich gestellet haben**, 'sich stellen,' to simulate.

Note. Lessing's ingenious theory that the use of the imperfect or of the aorist in the inscriptions left on ancient statues by their authors can help us to fix the period in which those statues were produced, has found many opponents, and may indeed be considered as exploded. There can be no longer a doubt that the aorist tense ἐποίησε occurs on statues of every possible date. Consequently Lessing's argument, taken from the assumed difference in the use of the tenses in the inscriptions of the artists, does not strengthen his case, viz. the theory that the Laokoon dates from the time of the first emperors. Compare Blümner's Laokoon, p. 307.

XXVIII.

P. 204, l. 20. **auf die ich mir alles einbilde, was . . . kann,** of which I am as proud as one can be of such discoveries.

P. 205, l. 6. **dass meine Besorgniss nicht eingetroffen,** that my apprehension was not realised. 'Eintreffen' is said of events coming to pass as expected or prophesied. 'Deine Vorhersagung ist eingetroffen,' your prophecy has been fulfilled.

l. 9. **mit dem Disco**; a modern writer would say 'mit dem Discus.'

l. 11. **Baron Philipp von Stosch**, 1691–1757, a Prussian nobleman who lived for many years in Italy as a political agent of his government. He distinguished himself by a very remarkable knowledge of ancient art. When he died he left behind him one of the finest collections of gems and cameos. Winckelmann was invited to make the catalogue of it, and executed his task with great care. The whole collection was sold to Frederic the Great by the heir of von Stosch, and now forms one of the chief attractions of the Museum at Berlin.

l. 12. **des Standes**; a modern writer would say 'der Stellung,' of the attitude.

l. 19. **auf das äusserste**, as much as possible.

l. 28. **den Fechtern in Schauspielen,** gladiators at public shows.

P. 206, l. 3. **sich . . . hervorthat,** distinguished himself.

l. 11. **Chabrias**, a celebrated Athenian general who distinguished himself in the wars which Athens carried on against Sparta and, at a later time, against her allies between 396 and 356 B.C. The passage, taken from the Life of Chabrias by Cornelius Nepos, refers to a military manœuvre which he conducted in the battle near Mount Cithaeron, in 378 B.C., in which Athens fought as an ally of Thebes against the Spartan king Agesilaus. In his 'Antiquarische Briefe' Lessing himself withdrew the conjecture which he here ventures in regard to the Borghese gladiator, adducing, with that love of truth which is so characteristic

of him, the arguments which make against it. What we know at present about this statue amounts to this: The statue, once found in Antium, now to be seen in the Louvre at Paris, but which received its name from its having for many years adorned the Palazzo Borghese in Rome, is the work of the Greek sculptor Agasias, son of Dositheos of Ephesus. It represents a certain warrior who, with raised shield and sword in hand, attacks an enemy who stands in a higher place than himself, probably therefore a horseman. The statue was made in the reign of Augustus.

l. 13. 'He too was reckoned among the greatest generals, and accomplished many memorable deeds. But the most brilliant among these was the manœuvre he invented in the battle near Thebes, when he came to the assistance of the Bœotians. For when in that battle Agesilaus, the commander-in-chief, was now sure of victory, as he had already beaten back the mercenaries, Chabrias forbade the remainder of his phalanx to stir from the spot, and taught them how to receive the onset of the enemy, leaning their knees against their shields and stretching their lances forward. When Agesilaus perceived this novelty he did not dare to advance, and recalled his men, who had begun the attack, with the tuba. This deed became so famous in all Greece that Chabrias wished for himself a statue in that attitude, and it was erected to him in the market-place at Athens at the expense of the state. Hence it came to pass that afterwards athletes and other artists had themselves represented in their statues in such attitudes in which they had gained the victory.'

l. 27. **anstehen**, pause.

P. 207, l. 1. **obnixo in scutum** (genu), **obfirmato genu ad scutum**, the knee pressed against the shield.

l. 11. **qui . . . excipit**, who receives the attack of the enemy with the knee bent forward, throwing forward the shield and the lance.

l. 18. **die Form der Buchstaben**; Lessing is quite mistaken on this point; it is just the shape of the letters in the inscription which proves that the statue could not have been made before the age of Sulla. Cp. Overbeck, Geschichte der Plastik, vol. ii. p. 251.

l. 25. **so dürfte ich mich schmeicheln**; modern writers use 'schmeicheln' with the dative: 'Ich schmeichle mir.'

XXIX.

P. 208, l. 13. **Sie stossen . . . auf**; they are seen at the first cursory reading. 'Aufstossen' is used of something accidentally occurring to us, of something we chance upon without premeditation. E.g. 'ein Fehler ist mir aufgestossen, den Sie hätten vermeiden können.'

l. 16. **gewisse Leute**; he means, mean critics who would gladly take the opportunity to carp at so distinguished an artist as Winckelmann.

l. 21. **Junius**; vide II.

l. 22. **ein Cento**; originally a piece of clothing composed of all kinds of rags; figuratively, a poem made up of verses and phrases of various poets. Here it is used of Junius' work De pictura veterum, in which almost every word was borrowed from ancient writers.

l. 24. **an ihrem Orte**, in the place in which they originally stand.

P. 209, l. 10. **die zwei grössten Kunstrichter**, Aristoteles and Longinus; the former recommends to the poets the *πιθανὸν ἀδύνατον* (Poet. c. 25), i. e. the impossible that is probable, in opposition to the *ἀπίθανον καὶ δυνατόν*, the improbable and possible.

l. 14. 'And that the rhetorical imagination requires one thing and that of poets another, you will not fail to perceive, nor that the end of imagination in poetry is to astonish, and in oratory to make vivid. Not but that the language used by the poets has an extravagance more fabulous, and every way transcending what is credible, but the best part of the rhetorical imagination is ever that which is practicable and true.'

l. 16. **Terentianus** is perhaps only a fictitious person, to whom Longinus addresses his work, though he is believed by some to be identical with Terentianus Maurus, the author of the poem De Metris, who lived towards the end of the third century of our Christian era.

l. 24. 'Especially when the end of the poetical imagination is to astonish, but that of painting to make vivid. And among the poets, as the same Longinus says,' etc.

P. 210, l. 2. **Parenthyrsus**; *παρένθυρσος*, expression of a false, untimely enthusiasm; false pathos in speech.

l. 6. **auch nur dem einzigen Theodor eigen**, peculiar to Theodorus alone. It is impossible to say who this Theodorus was; some suppose that the Greek rhetor from Gadara is meant, who taught his art at Rhodes in the time of Tiberius. 'Next to this is a third sort of deformity in pathetic writing, which Theodorus calls Parenthyrsus. It is an unseasonable and empty grief where none is needed, or an uncontrolled one where one under control is required.'

l. 31. **Lances Parthenio factas**; lanx is an open cup of any kind; therefore lances may mean the scales. **in dem Catalogo**, in the list.

P. 211, l. 11. Sat. xii. 43, etc.:

'"Away with all that's mine," he cries, "away!"
And plunges in the deep without delay,
Purples, etc.
With these, neat baskets from the Britons bought,
Rich silver chargers by Parthenius wrought,
A huge two-handed goblet, which might strain
A Pholus, or a Fuscus' wife to drain;

Followed by numerous dishes, heaps of plate
Plain and enchased, which served, of ancient date,
The wily chapman of the Olynthian State.'

GIFFORD.

l. 16. **Schwenkkesseln**, urns.

l. 19. **Teller von getriebener Arbeit**, embossed plates.

l. 21. **caelatoris nomen**, the name of the chaser.

l. 24. **auf gutes Glück**, at haphazard.

P. 212, l. 5. 'But he showed favour also to Tychios, the worker in leather, who received him when he came to his shop, by inserting the following passage in the Iliad:

'Ajax approached; before him, as a tower
His mighty shield he bore, seven-fold, brass-bound,
The work of Tychius, best artificer
That wrought in leather; he in Hyla dwelt.
Of seven-fold hides the ponderous shield was wrought
Of lusty bulls; the eighth was glittering brass.'

LORD DERBY.

P. 213, l. 2. **Tadelsucht**, love of censure.

l. 4. **Krokylegmus**; from *κροκύς*, a flock of wool, and *λέγω*, to gather; it is originally used of delirious people who twitch flocks of wool from their dresses or their blankets; it means here a display of carping pedantry; in German 'Kleinigkeitskrämerei,' lit. trading in trifles. Compare the English expression, His wits are gone a wool-gathering.

"Ut Pictura Poesis"; pp. v, xxx.

Blümner

Goethe, D. u. W. (ed. v. Loeper)

